CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID

DICIEMBRE 1960

132

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas de sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 2440600

Dirección.........	Extensión	250
Secretaría.........	—	249
Administración.	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Seis meses	100	pesetas.
Un año	190	—
Dos años	350	—
Cinco años	800	—
Ejemplar suelto	20	—

EDICIONES CULTURA HISPANICA

BIOGRAFIAS

Antuña, José G.—**Un caudillo: el general Fructuoso Rivera, prócer del Uruguay.**

Areán González, Carlos A.—**Ramón de Basterra.**

Ballesteros, Mercedes.—**Vida de la Avellaneda.**

Belaunde, Víctor Andrés.—**Bolívar y el pensamiento político de la revolución hispanoamericana.**

Cardenal Iracheta, Manuel.—**Vida de Gonzalo Pizarro.**

Cereceda, S. J., P. Feliciano.—**Diego Láinez, en la Europa religiosa de su tiempo** (2 tomos).

Cereceda, S. J., P. Feliciano.—**Semblanza espiritual de Isabel la Católica.**

Garcés, Jesús Juan.—**Vida y poesía de Sor Juana Inés de la Cruz.**

García Serrano, Rafael.—**Cuando los dioses nacían en Extremadura.**

López Herrera, Salvador.—**El Padre José de Anchieta, fundador de Sao Paulo de Piratininga.**

Magariños, Santiago.—**Hernán Cortés: estampas de su vida.**

Magariños, Santiago.—**Quijotes de España.**

Manzanares, Alejandro.—**De Colón a Bolívar.**

Miró Quesada, Aurelio.—**El Inca Garcilaso.**

Pujadas, P. Tomás L.—**San Antonio María Claret, Apóstol de nuestro tiempo.**

Viqueira Barreiro, José María.—**Joaquín Paço D'Arcos.**

Ximénez de Sandoval, Felipe.—**Cristóbal Colón: evocación del Almirante de la Mar Océana.**

Zubizarreta, Carlos.—**Capitanes de la aventura: Irala y Cabeza de Vaca.**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETÍN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de .... núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar $\frac{\text{a la presentación de recibo}}{\text{contra reembolso}}$ (1).

Madrid, ... de .... de 195...

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

Colección
Nuevo Mundo
Instituto de Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos
MADRID

AMERICA AL ALCANCE DE LA MANO

Todo lo que un español medio debe saber sobre Hispanoamérica.

— Las Maravillas de la Geografía.

— Los secretos de la Historia.

— Las aventuras fabulosas de descubridores y colonizadores.

— Las gestas de emancipación.

— La vida y la obra de los poetas, de los novelistas, de los pintores, de los políticos, de los caudillos.

— El examen riguroso de sus problemas económicos y sociales.

— El panorama geopolítico de Hispanoamérica ante el resto del mundo.

Todo esto será la colección **"Nuevo Mundo"**, que el Instituto de Cultura Hispánica va a comenzar a publicar inmediatamante.

Dos cualidades principales harán gozar en seguida del fervor popular a esta colección:

— La extraordinaria baratura de cada ejemplar.

— La actualidad y la precisión en los datos.



CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

132

DIRECCION, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 2440600

M A D R I D

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. "Librería La Universitaria". Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—D. Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro,* Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora Gral. de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Rep. de Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Ciudad Trujillo* (Rep. Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Bocaya y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador). — Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avd. Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (Rep. El Salvador).—Don Manuel Peláez. P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas). — Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Rep. Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Rep. Guatemala).—Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—PP. Paulinas. Casa Cural. Apartado, núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras). Librería "La Idea". Apartado Postal, 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Pl. de Arango, 3. *Panamá* (Rep. de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gereonstrasse, 25-29. *Koln* 1, Postfach (Alemania). — Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (France).—Librairie Mollat. 15 rue Vital Carles. *Bordeaux* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal).—Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (STH.). *Dublín* (Irlanda).

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 2440600

MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.

Suscripción anual... ... ... 190 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 2215865.—Madrid.

NUMERO 132 (DICIEMBRE DE 1960)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Juan José Copano.



ARTE Y PENSAMIENTO

LARRA Y NUESTRO TIEMPO (*)

POR

JOSE LUIS VARELA

Durante muchos años la fama de Larra fué sostenida por el escándalo trágico con que cerró su vida a las ocho de la tarde del 13 de febrero de 1837; durante muchos años, ese mismo escándalo cerró su vida a la comprensión verdadera de muchos compatriotas.

Es realmente extraño que ningún amigo de Larra y de la verdad haya reparado en el hecho sumamente evidente de que en el mismo punto y hora que sonó el pistoletazo suicida comenzaron a dibujarse y crecer dos corrientes divergentes de opinión, dos versiones antagónicas (raramente coincidentes) del hombre y del escritor Larra, que prolongan su existencia hasta la guerra civil española de 1936, al menos. Una corriente de opinión condena, invocando la moral pública, el suicidio, y señala en accidentes biográficos, rasgos de carácter o en la índole de su formación espiritual las razones que desembocan en la catástrofe; otra corriente ve en el desenlace un acto libre y romántico, en el entierro una ocasión de solidaridad pública con unos principios ideológicos y formula finalmente su absolución liberal: Larra es el primer mártir del «mal de España».

Las siguientes páginas mostrarán al lector abundantes y creo que suculentas referencias de una y otra actitud. Ahora interesa partir de dos documentos de 1837, suscritos ambos por testigos presenciales, si no del suicidio, de los acontecimientos inmediatos; ambos reflejan nítidamente la diversidad de opinión nacida a la muerte de Larra.

Luis Sanclemente refiere a su hermano, Marqués de Montesa, las novedades ocurridas en Madrid. Describe el entierro de Larra, celebrado, como es sabido, a las cuatro de la tarde del día 15. Sanclemente utiliza un estilo y vocabulario harto literarios para una carta familiar; nada hace, sin embargo, dudar de su veracidad, ya que tiene el calor y color de lo presenciado, aparte de que sus referencias coinciden con las que nos ofrecen otros relatos del mismo entierro (Zorrilla, Mesonero, Galdós). Dice Sanclemente:

«Doce pobres de San Bernardino, con hachas encendidas, rom-

(*) Capítulo de un libro sobre Fígaro, patrocinado por la «Fundación Juan March», que autoriza su publicación, y a la que expresa el autor su gratitud.

pian la marcha: seis a cada lado. Luego, dos filas de gente lucida como de cuarenta y tantos, de levita o frac, de bigotes y patillas o de patillas y pera, o de pera y barba, o más o menos afeitados, o más o menos barbilucios y barbipoblados. Presidía o hacía el duelo el apolíneo Veguita. En medio de todos ellos iba el enlutado carro fúnebre tirado por cuatro caballos enlutados hasta las orejas, y arrastrando bayetas, por dos agujeritos, de las cuales asomaban los ojos, que era cosa de ver. Sobre el negro carro y sin ribetes amarillos descollaba el féretro, y sobre éste, en su más elevada parte, hacia la cabeza, llamaban la atención unos libritos empastados (los artículos de Fígaro) y una corona de laurel. Por fin y postre, baga y contera iban cuatro berlinas simonas y un bombé que dijeron ser del Conde de las Navas.

«Atravesaron la calle Mayor, Puerta del Sol, calle de la Montera y la de Fuencarral. Mucha gente los siguió ociosa, curiosa y acuciosa de ver el fin y remate de tal pompa fúnebre. El cual fué (después del responso del cura, que estaría en el cementerio, pues allí no se vió ni cura, ni cruz, ni nada que oliese a catolicismo) una perorata o panegírico del difunto, que declamó el Conde de las Navas, a quien, diz que dicen, que tuvieron que tirarle de los faldones del frac o levita. Después dijo también Roca (hermano de Pinohermoso), hubo su cacho de versos y acabóse» (1).

Sanclemente ve, no interpreta; no toma partido ideológico o político, sino levemente irónico. Sanclemente es testigo ocular y seudoingenuo de la manifestación liberal organizada con motivo del suicidio de Larra.

Cuatro meses después, Alberto Lista es encargado por el Presidente de la Real Academia de la Historia de informar sobre una «Elegía», de la que es autor el poeta Verneuil, dedicada a la muerte de Larra. Lista informa de modo contundente en la sesión del 30 de junio. Los párrafos que nos interesan, rezan así:

«En el cuerpo de la obra se celebra el mérito de aquel joven desgraciado como poeta y como escritor satírico. En lo primero no tiene razón el autor. El «Macías» de Larra es una composición dramática muy débil, y sus versos son generalmente malos. En cuanto a lo segundo, poseía Larra las dotes del chiste, de la sal, de la gracia en el decir. Faltábale el juicio, que es la primera dote de la sátira, así como de todos los géneros de literatura.

«Tampoco deberá creer la posteridad al autor de la «Elegía»

---

(1) Montilla: «Tres cartas inéditas de 1837: a los ciento veinte años de la muerte de Larra», en *Insula*, XII (1957), núm. 123.

cuando dice que el suicidio procedió de la contemplación de los males de la patria, y toma motivo de aquí para hacer una oposición en verso contra el Gobierno, muy semejante a las que se hacen diariamente en prosa. El suicidio de Larra procedió de pasiones que no reconocían freno ni en esta vida ni en la otra» (2).

La proximidad temporal del suicidio, sus circunstancias —entonces muy conocidas y comentadas—, así como el tinte ideológico y político que se dió deliberadamente al entierro, determinan que las versiones contemporáneas se fijen de preferencia en el hombre y no en la obra, y que ofrezcan, como es inevitablemente humano, versiones desenfocadas, unilaterales y en consecuencia injustas. Azorín polemizó, con fervor de converso, con los gacetilleros de 1837, llegando a afirmar que a la muerte de Fígaro se había repetido el caso de Cervantes; los coetáneos de Cervantes —escribiría el maestro en 1916— «han reído en vez de pensar» (3). Sin embargo, la afirmación precedente no es admisible, por insuficiente. Azorín llega a ella tras seleccionar breves frases de las necrologías de *El Español*, *El Patriota liberal* y la *Gaceta de Madrid*, en las que el articulista o gacetillero, fiel al gusto romántico por provocar el contraste, recuerda ante el cadáver del suicida los artículos festivos del escritor, lo cual no les impide, ciertamente, llorar por el «distinguido escritor» desaparecido, por el autor «bien conocido en el mundo literario por sus muchas y preciosas producciones», por «uno de nuestros mejores literatos». Quizá no vayamos bien dirigidos si pretendemos localizar en la Prensa —de todos los tiempos y países— la valoración verdadera de las jerarquías intelectuales. Piénsese también en la atmósfera cargada —el suicida era compañero precisamente de quienes escribían— bajo la que vivía el pequeño Madrid de entonces; y piénsese, sobre todo, que sin un previo y serio reconocimiento de los méritos de «Fígaro» sería inconcebible hacer de él un símbolo y de su entierro una manifestación.

No, no faltaron a la hora de la muerte encendidos elogios a la obra de Larra, ni veladas o abiertas repulsas para su conducta de hombre, ni apologías desenfocadas del suicida. El lector encontrará en otra parte de este libro una crónica completa del eco periodístico de su muerte, que reúne y completa los repertorios de Chaves, Azorín, Colombine y Sánchez Estevan. Pero lo que

---

(2) «Juicio de Lista sobre Larra», en *Bol. de la Real Academia de la Historia*, LXXIII (1918), págs. 491-2.
(3) *Rivas y Larra*, pág. 519 del vol. I. O. C. (Madrid, 1947).

prevalece es el «acontecimiento», la conmoción social y sentimental. Durante muchos años es el suicidio lo que mantiene el nombre y el recuerdo, lo que ejerce una lúgubre fascinación sobre sus lectores, lo que suscita la atención por su prosa. Y como se me antoja que la afirmación parecerá exagerada o gratuita, me permitiré acompañarla de varios testimonios de distintas épocas sobre el carácter del entierro y sobre el peculiar aliciente que ofrecía hasta hace bien poco la figura de «Fígaro».

Zorrilla describe en sus «Memorias» (1882), con todo lujo de detalles, aquel acto fúnebre que le abrió las puertas de la Prensa y de la fama. Pues bien, hacia el fin del relato, nos transmite estas inestimables líneas: «Llegamos al cementerio; pusieron en tierra el féretro y a la vista el cadáver, y como se trataba del primer suicida a quien la revolución abría las puertas del campo santo, tratábase de dar a la ceremonia fúnebre la mayor pompa mundana que fuera capaz de prestarla el elemento laico, como primera protesta a las viejas preocupaciones que venía a derrocar la revolución» (4). Y don Manuel Chaves coincide, en su famoso libro sobre «Fígaro» —tan leído por los hombres del 98—, con las afirmaciones de Zorrilla; Chaves recuerda el deseo de los amigos del escritor de «dar al acto de la conducción de su cadáver a la última morada gran solemnidad, no sólo por honra del ilustre muerto, sino porque siendo aquel el primer suicida a quien se iba a dar sepultura en el cementerio católico, desterrando añejas preocupaciones, los elementos liberales y las personas ilustradas querían hacer una pública manifestación de sus ideas» (5). En 1906 Nombela ratifica con palabras parecidas los testimonios precedentes, insistiendo en el carácter de solemne manifestación que tuvo el entierro, «no sólo —añade— en atención a los méritos del escritor, sino por la circunstancia de ser el primer suicida a quien se iba a dar sepultura en sagrado» (6). Y por si el testimonio de Nombela no ofrece otro crédito que el de su fuente —Zorrilla, sin duda— citemos a Valera, que en 1882, es decir, al mismo tiempo que Zorrilla, asegura que «al suicida se le hizo un entierro con más pompa pagana que católica» (7) y convengamos, en fin, que todos coinciden con

(4) *Recuerdos de un tiempo viejo* (Madrid, 1882), vol. I, pág. 27 y sigs.
(5) Chaves, M.: *Mariano José de Larra. Su tiempo, su vida y sus obras* (Sevilla, 1899), págs. 118-119.
(6) Nombela, J.: *Autores célebres*: *Fígaro* (Madrid, 1906), pág. 28.
(7) Pág. 428, vol. VI (cap. II del libro XIII) de la *Historia General de España*, de Lafuente, aparecida en Barcelona a partir de 1877 y cuya continuación, como es sabido, se debe a Valera.



Mariano José de Larra

Suplemento artistico de Prometeo. Num. 1.

ÁGAPE-EN-HONOR-DE
FIGARO-QVE-TVVO-LA-GE
NIALIDAD-DE-PEGARSE-
VN-TIRO-JVSTO-CONFORM
A-SV-ESCEPTICISMO.
SVS-CAMARADAS-SE-LO
OFRECEN-POR-QVE-SA
BEN-BIEN-QVE-CABE-EN
LA-LOGICA-D-VN-ESCEP
TICO-TANTO-VN-BANQVE
TE-COMO-VN-SVICIDIO.

JVLIO-ANTONIO.

INVITACIÓN DEL ÁGAPE EN HONOR DE "FÍGARO" OBRA DEL EXTRAORDINARIO ARTISTA JULIO ANTONIO. EL ORIGINAL HA ESTADO EXPUESTO EN LA LIBRERÍA DE LA ASOCIACIÓN DE ESCRITORES Y ARTISTAS



la carta de Luis Sanclemente, documento no destinado al público y redactado bajo la viva impresión del suceso.

El suicidio inspira artículos y poemas a partir del día mismo de su consumación (7 b), pero la referencia reiterada al suicidio como aliciente o misteriosa atracción de la figura de Larra, aliciente que conduce a su obra, no aparece formulada sino a partir del 98. La razón es clara: los hombres del 98 —Azorín, sobre todo— pretenden restaurar su culto, para lo cual vuelven críticamente sobre resortes que hacen posible tal restauración. Recordaré esquemáticamente unos cuantos testimonios que van de 1902 a 1931.

1902. Martínez Ruiz publica *La Voluntad*. Al final de un diálogo sombrío y melancólico con Oláiz (Baroja) sobre Larra, leemos: «Y Azorín, de vuelta a Madrid, se siente estremecido por el recuerdo de este hombre que juzgó inútil la vida...» (8).

1907. Angel Guerra, en un extenso artículo sobre la ironía de Fígaro, asegura que, más que los golpes acerados de su pluma, «la trágica muerte de *Fígaro* sigue dando a su nombre resonancia en las generaciones nuevas» (9). (Por «generaciones nuevas» hay que entender en 1907 a los hombres del 98.)

1909. «Paréceme que —escribe Jacinto Benavente— en la admiración de nuestros jóvenes por Larra, entra por mucho el atractivo de su fin prematuro» (10). (Benavente tenía cuarenta y tres años; «nuestros jóvenes» organizaron ese mismo año un banquete en «Fornos», cuya tarjeta llevaba una leyenda redactada por Gómez de la Serna, que comenzaba así: «Agape en honor de «Fígaro», que tuvo la genialidad de pegarse un tiro...», etc.)

1923. Antonio Espina, tras reconocer la sugestión del drama personal de Fígaro, tan ligado a su obra, se pregunta: «¿Será porque el suicidio es siempre la manera más eficaz de convencer al prójimo por vía cordial?» (10 b).

1925. Gabriel Alomar afirma: «Estoy convencido de que el

(7 b) Además del conocido poema de Zorrilla he aquí algunos otros: M. Albertos Benito: «Soneto a la muerte de Larra», en *Las Musas*, 23-7-1837; Riesco Le-grand: «El suicidio», en *Las Musas*, 2 agosto; «Un suscriptor»: «Octava a la muerte de Fígaro», en *Las Musas*, 20 de agosto; C. Coronado: «A Larra», en *Poesías* (1846); J. J. Millanés: «A Larra», en *Obras*, La Habana, 1846; M. Reina: «Soneto, en *El Imparcial*, 25-5-1902. Otras obras contemporáneas inspiradas en el suicidio: *Un poeta y una mujer, recuerdo dramático*, por José María Díaz (1838); *Los misterios de Madrid*, por J. Martínez Villergas (1845).

(8) Página 237.

(9) Guerra, A.: «La ironía de Fígaro», en *España Moderna*, octubre 1907, pág. 5.

(10) «De sobremesa», *El Imparcial*, 29 de marzo.

(10 b) «Larra», en *Revista de Occidente*, diciembre 1923, pág. 409.

supremo encanto de su producción reside en que nosotros, al leerle, revivimos su vida novelesca, y sobre todo su fatal terminación» (11).

Y 1931. Miguel de Unamuno ratifica y cierra con su vasca contundencia los juicios precedentes: «Y el suicidio fué, con el surtidor poético de Zorrilla, al borde de la tumba de aquél, lo que más le hizo. Fué el suicidio el que proyectó su trágica amargura sobre la moderada sátira literaria del pobrecito hablador» (12).

Un suicidio y tres entierros —la vida del muerto fué tan desasosegada como la vida del vivo— prolongaron por generaciones la vida de su fama. Nada más natural que hasta 1900 no encontremos propiamente crítica, sino polémica más o menos encubierta, o anécdota; y anécdota también encubierta, pues pretende suplantar el análisis de la obra con la referencia al carácter del hombre. La sombra del suicida se cierne sobre todos los comentaristas, y oculta la obra. Todo es fragmentario y ocasional, biográfico-anecdótico y periodístico (en algún caso raro, de gran calidad). El primer libro orgánico y serio, el de Chaves, aparece en 1899; los agudos y ponderados juicios de don Marcelino pertenecen —con una fugaz excepción— a la última década del XIX. La sombra del suicida no va a ser disipada con los hombres del 98; pero al ejercer sobre éstos y las siguientes generaciones su prestigio triste, sugestivo y fatídico, Larra va desvelando su misterio: el de sus amores, de su formación, de su carácter, de su obra... El símbolo liberal de 1837 adquiere con el tiempo nuevos matices: el patriota, el escéptico, el guerrillero de la libertad. De todos ellos se hablará a su tiempo.

EL SEGUNDO ENTIERRO.

Durante los años de la primera guerra carlista adquieren notoriedad y arraigo dos sociedades literarias bien conocidas, el Ateneo y el Liceo. Su carácter es muy distinto, como será bien claro a quien, conociendo los artículos de Larra sobre las conferencias pronunciadas en las primeras cátedras del Ateneo, o bien las biografías de esta institución cultural (13), tenga la bondad de recu-

(11) En página 23 de su prólogo al *Ideario español,* por Andrés González Blanco (Madrid, 1925).

(12) Obras Completas, t. V (A. Aguado, 1952), pág. 143.

(13) Especialmente, las obras de García Martí (1948) y Araújo Costa (1949), que superan definitivamente la obra de Labra (1878).

rrir a la reconstrucción por mí realizada en otra ocasión (14) de los años de más brillante actividad en el Liceo Artístico y Literario de Madrid. El Liceo significa, si es lícito resumir en un par de palabras tan varia y brillante vida de varios años (1838-42, sobre todo), la versión social de los principios y obra de la generación romántica española; significa, en una palabra, la traducción mundana del Ateneo.

Pues bien, por iniciativa de uno de los dirigentes directores del Liceo, Marracci, el cual tiene la idea de reunir en el cementerio de San Nicolás los restos de Calderón, Espronceda y Larra, se celebran unos funerales por éste en la iglesia del Hospital el 12 de febrero de 1843. Presiden sus fieles amigos Ventura de la Vega, en representación del Liceo, y Bretón de los Herreros, Presidente de la Sección de Literatura de aquella sociedad. «La concurrencia fué escasa, por el mal temporal» —registra la Prensa—. Las lluvias recomiendan aplazar el traslado de los restos de Larra, que pensaba realizarse el día 13, fecha del aniversario, para día de bonanza. El traslado se verifica, al fin, el 18 de marzo.

A las dos de la tarde de este día salen del Liceo seis coches, en los que van los individuos de las Juntas gubernativas de la Sección de Literatura. La expedición se detiene en la puerta de Bilbao. Allí le aguardaba otra comisión: la que, presidida por Marracci, ha propuesto el traslado de los restos a San Nicolás. Los restos de Larra van en una urna. Dieciocho pobres de San Bernardino, con hachas, preceden al carro fúnebre. El entierro arranca de Bilbao y se dirige a Recoletos; desde aquí, todos los que siguen los restos en coches abandonan éstos y atraviesan Madrid a pie, siguiendo la carroza. Cuatro escritores llevan las cuatro borlas del carro: Pastor Díaz, Marracci, Hartzenbusch y Ventura de la Vega. Llegado el entierro al cementerio y encerrado el ataúd en su nicho, Pastor Díaz habla. «La peroración del Sr. Pastor Díaz fué patética, tierna; fué un quejido del corazón. La conmoción no le permitió extenderse demasiado.» Luego, cuatro poetas virginalmente inéditos leyeron sus versos: Juan Menéndez Araújo, Miguel Ortiz, Felipe Velasco y Francisco García Acimonte. De ninguno de ellos surgió un nuevo Zorrilla (15).

---

(14) Varela, José Luis: *Romero Larrañaga, su vida y obra literaria* (Madrid, 1948), págs. 63-149, especialmente.

(15) Vid. *El Corresponsal* del 19 de marzo, *Revista de Teatros* del 21 y *El Reflejo* del 16 de febrero.

El editor Delgado aprovecha la renovación de público afecto y notoriedad que le dispensa este segundo entierro para anunciar en la Prensa la aparición de la segunda edición de las obras de «Fígaro», corroborando su «fama de primer satírico de nuestra época» (16).

Pero tal fama carece todavía de un condigno soporte crítico. Si alguna omisión —desde luego, tan lamentable como involuntaria— no rectifica mis notas, lo que se publica sobre Larra hasta la revolución del 68 no es sino sicologismo (es decir, escamoteo de crítica, obsesiva idea del suicidio), palabras ocasionales y elogios distantes: tal es el valor, en mi opinión, de los testimonios de Cayetano Cortés, Pastor Díaz, Ferrer del Río, Valera, Gabino Tejado y Luis Mariano de Larra.

Cayetano Cortés prologa el volumen IV de las obras llamadas completas de 1843. Inicia la referencia —luego muy limitada— al carácter de «Fígaro»; sus noticias biográficas fueron muy discutidas, aunque hoy se vuelve a dar crédito a su testimonio. Cortés afirma paladinamente que las desgracias de Larra «provinieron principalmente de su carácter». Y añade: «Aunque Larra era generoso y buen amigo, sentía por los hombres un gran recelo y desconfianza... En el trato social afectaba siempre modales muy distinguidos, y podía servir de modelo de finura y cortesanía; pero en lo interior de su casa desplegaba un genio duro, desigual y poco sufrido. Era, en una palabra, un misántropo en la realidad, si bien amable y complaciente en la apariencia, y esta amalgama de afectos encontrados, esta lucha entre su corazón y su cabeza, no era lo más a propósito para tener su espíritu en sosiego.» Y poco más adelante, refiriéndose a su breve y desgraciada vida conyugal: «Fué su carácter quien originó su desgracia en esta parte, lanzándole con frenesí en el torbellino del mundo y obligándole a ahogar entre su ruido y confusión los gérmenes de dolor que llevaba perpetuamente en su seno» (17).

Dos años después aparece la semblanza escrita por Pastor Díaz en su *Galería*. Es un retrato desgraciado, que sigue a Cortés sin citarle, redactado porque la fama alcanzada por Larra —asegura— aconseja "satisfacer de alguna manera la curiosidad de los apasionados a las obras de *Fígaro*". Don Nicomedes marra todos y cada uno de sus tiros: «su sátira no era cáustica —dice imperturbable—, era hombre de principios fijos, satisfecho con su manera

(16) *El Corresponsal*, 21 de marzo.
(17) Vid. págs. XXI-XXVIII especialmente.

de vivir..., jamás se arrastró por el fango de las pasiones...» Más lamentable todavía resultan sus páginas cuando pone broche de oro a lo precedente con el siguiente párrafo: «¿Qué faltaba a su gloria? Mas, sin embargo, Larra no era feliz; su carácter y sus pasiones le hacían imposible el sosiego y la tranquilidad de su espíritu...» (18).

El testimonio más duro y parcial nos lo ofrece Ferrer del Río; y digo parcial porque bajo la censura parecen alentar viejas diferencias personales que el tiempo y la muerte debieran de haber silenciado para siempre. Si Pastor Díaz peca de ligero e impersonal, Ferrer carece —al menos en las palabras que voy a transcribir— de caridad. «La sociedad —escribe— que agasajaba con sus aplausos un día antes al escritor de costumbres, anatematizaba a coro el desafuero del suicida, impelido a tan execrable delito por su desmesurado orgullo. Vivo, no correspondía a la amistad de nadie; tal vez la consideraba hija del miedo que infundía su sátira, más bien que de la simpatía que excitase su persona; muerto, y cuando su nombre era objeto de universal censura, había muchos que, absolviéndole de sus ingratitudes, le acompañaban a la mansión postrera y le costeaban el sepulcro.» A lo cual añade estas palabras, verdadera llave estilística que permite el acceso al camarín más secreto de su ánimo, bien ajeno a la absolución general: «Relacionados nosotros con Fígaro con toda la intimidad que su carácter permitía...» Esta intimidad le autoriza para redactar a renglón seguido el siguiente epitafio al amigo: «Larra, con su índole viciosa, su obstinado escepticismo, y sin saborear nunca la inefable satisfacción que resulta de las buenas acciones; no cabía en el mundo.» Y, finalmente, por si quedaba alguna duda de sus sentimientos humanos y conocimientos de Teología moral: «¿No parece una expiación providencial la que condena a perpetuo infortunio al escritor que conquista el laurel de la fama zahiriendo a sus semejantes?» (19). Ferrer del Río arroja a Larra a los infiernos. Pobre Larra. Siempre ocurre lo mismo: en medio del rigor apasionado de sus hijos, la Madre Iglesia es la más templada y suave, porque en este caso, como en tantos otros, prefiere para el suicida una inhibición caritativa (20).

(18) Páginas 2, 30 y 39 de su «Galería de españoles célebres contemporáneos», t. VIII (1845).

(19) *Galería de la Literatura española* (Madrid, 1846), págs. 221 y 228.

(20) Una de las cartas de Sanclemente, publicadas por C. Montilla, loc. cit., refiere esta actitud, que posibilitó la exposición del cadáver en la iglesia de Santiago y luego el entierro en sagrado.

Nueve años después del pistoletazo, Ferrer vibra en nombre de los sanos principios de la moral pública como en nombre de la revolución vibran en 1837 los liberales madrileños.

Otros testimonios anteriores a 1880 son puramente ocasionales y no añaden nada a lo que conocemos; algún elogio, como el de Valera, está proferido a tal distancia afectiva y crítica, que no nos alcanza. Valera sale del paso por la puerta más cómoda, que es la del elogio (21).

Pérez Galdós, memoria nacional de nuestro siglo XIX, inicia en 1879, con «Los Apostólicos», una literatura del recuerdo o reconstrucción del pasado inmediato —seguida luego por las «Memorias» de Mesonero y Zorrilla—, rica en referencias a nuestro autor; literatura que, recalquemos, persiste bajo la influencia del suicidio y dirige su atención, como es natural, con preferencia a lo biográfico. Así (¡tantos años antes de las revelaciones de Colombine!) don Benito nos transmite el nombre de la amada de «Fígaro» al hablar de la tertulia madrileña del jurisconsulto Cambronero, en la que participa también el «misántropo» Larra. Y lo hace diciendo que José, hijo del anfitrión, «casó por aquellos años con Doloritas Armijo, guapísima muchacha, cuyo nombre parece que no viene al caso en esta relación, y, sin embargo, está aquí muy en su lugar» (22). En «Mendizábal» (1898), Calpena recibe de su misterioso corresponsal esta advertencia: «Cuidadito con Larra, que tiene más talento que pesa; pero es mordaz y malicioso» (23). El mismo corresponsal misterioso escribe en «De Oñate...» (1898) que Larra se arrima a los moderados, «y ahora (1835) proyecta su viaje a París para sacudirse las murrias. Es de los que no caben aquí, y tiene razón. Yo sé de otras personas —añade—, no ciertamente del gremio literario ni político, que se hallan en el mismo caso. No caben, no encajan, y, sin embargo, aquí envejecen, porque a ello les obligan afecciones sagradas o deberes que cumplir» (24). Finalmente, en *La estafeta romántica,* al año siguiente, don Benito resucita con su pluma maestra el revoltijo caótico de fantasía y nervios que causa sobre sus contem-

(21) Así, Gabino Tejado, «De la crítica contemporánea», en *El Laberinto*, II, 9 de junio de 1945, pág. 329, quien le adjudica «la celebridad más justa que hay tal vez en nuestra época»; así, Luis Mariano de Larra al prologar en 1852 la tercera ed. de «El Doncel», y así, en fin, Ayguals e Izco, en *El Panteón Universal,* 1853, pág. 352. Valera habla, en el loc. cit. de «obras de mérito absoluto», del «articulista popular tan amado del público», etc.

(22) Vol. II de las O. C. (Madrid, Aguilar, 1941), pág. 147.

(23) Idem, 462.

(24) Idem, 559.

poráneos la noticia del suicidio; una vez, en la correspondencia de dos damas (la señora Tirgo, no acierta con el nombre: «Sólo aseguraron que era hombre de pluma y firmaba sus escritos con nombre supuesto; que figuraba entre los llamados románticos, y qué sé yo qué»); otra vez, en una estupenda carta de Miguel de los Santos Alvarez, documento precioso sobre el entierro, la actitud de los más próximos amigos («en un arranque de suprema tristeza vi llorar a Espronceda») y sobre las habladurías del momento; documento elaborado, sin duda, con referencias orales del propio Miguel de los Santos, cuya vida se prolongó hasta 1892, es decir, pocos años antes de la publicación de *La estafeta romántica*. De esta carta, tan vivaz y rica, retengamos, al menos, esta frase, relacionada con los móviles del trágico acontecimiento: «Quién hablaba de un arrebato de locura; quién atribuía tal muerte al estallido final de un carácter, verdadera bomba cargada de amargura explosiva. Tenía que suceder, tenía que venir a parar en aquella siniestra caída al abismo» (25).

El interés principal de Mesonero en sus «Memorias», por lo que a «Fígaro» toca, es mostrar amablemente las diferencias fundamentales que separan a ambos escritores en temperamento y estilo, así como la amistosa dependencia que les unió en vida; al margen, y como de propina, recordar alguna nota de carácter del difunto y referir, con su habitual amenidad y gracejo, la anécdota vivida de aquellos días. Por Mesonero sabemos de la "innata mordacidad, que tan pocas simpatías le acarreaba", así como de la escasa originalidad y plan de la literatura costumbrista de «El Pobrecito Hablador». Mesonero se cuida de señalar que «no cabe término de comparación» entre Larra y él, «pues mientras que el intento de «Fígaro» fué principalmente la sátira política contra determinadas épocas y personas, «El curioso parlante» se contuvo siempre dentro de los límites de la pintura jovial y sencilla de la sociedad en su estado normal, procurando, al describirla, corregir con blandura sus defectos. Esto va en temperamentos —añade Mesonero con un guiño picarón—, y el de Larra distaba lo bastante del mío para conducirle al suicidio a los treinta y un años, mientras que a mí, ¡Dios sea loado!, me ha permitido emprender, a los quince lustros, las "Memorias de un sesentón"». Pero, errores de cronología aparte —Larra no tenía treinta y un años, sino veintiocho cuando se quitó la vida—, es verdad evidente que

(25) Idem, 902-3 y carta XI.

Larra lo admiraba, le debió ayuda, aunque no literaria, y que el temperamento de ambos hizo del cuadro de costumbres muy vario género; y también que la «inmensa popularidad, justamente alcanzada» que Mesonero le concede es en gracia exclusiva de haberse lanzado Larra «por el campo virgen de la sátira política», por haber penetrado «atrevidamente en el mar proceloso de la sátira política» (26), adonde no alcanzan los límites de su ambición o competencia.

Zorrilla no conoció a Larra sino de muerto; y para eso el Larra físico, porque del otro no tenía ni una reminiscencia platónica. Sus «Memorias» son un documento sincero y hasta humilde del atropellamiento con que concurrió a verle en la iglesia de Santiago y a cantarle en el cementerio de Fuencarral. Larra fué para él una coyuntura feliz. No supo a quién cantó, ni cómo, ni la trascendencia familiar que tal acto traería consigo, por ser Larra «hombre tan de progreso y de tal manera muerto» (27). En este sentido, las páginas de sus «Memorias» son una noble confesión, una retractación honrada. Su descripción del entierro es un capítulo lleno de animación y verdad, y por esto merecidamente conocido y utilizado.

Larra censura en alguna ocasión a la crítica empeñada en señalar aquello que una obra no nos ofrece ni ha querido ofrecernos, en vez de medir con las medidas que de la obra misma dimanan. Pues bien, algo parecido cabe pensar de muchos juicios referidos a su propia obra, que tienen como principio los lunares o sombras de la misma, y no su conjunto, o los géneros en los que su creación alcanza una hondura y dicción personales. De aquí la gravedad serena y ponderada que ofrece como característica común la crítica de Menéndez y Pelayo, sobre todo si se tienen presentes algunos de los juicios precedentes y los inmediatos a su obra (Cánovas, Balbín de Unquera) (28). Don Marcelino justifica, en primer lugar, la postergación de la obra imaginativa o poética de Larra; busca una explicación histórica o biográfica a las características de su estilo, y elogia, finalmente, y a pleno y sincero pulmón —como nadie hasta entonces lo había hecho,

---

(26) *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid* (Madrid, 1880), págs. 59 y 85-86, especialmente, del vol. II. Cito por 2.ª ed.

(27) Ob. cit., pág. 29.

(28) Tanto Cánovas como Balbín se interesan preferentemente por la literatura costumbrista de Larra; el primero, en su libro sobre Estébanez Calderón (Madrid, 1883, vol. I, págs. 140-1), para abultar las deudas a costumbristas franceses; el segundo, en la *Revista de España*, CXI (1886), 53-70, para caracterizarle dentro del costumbrismo español.

con fundamento o sin él—, lo que hay de original y nuevo en la obra de «Fígaro». De «Fígaro» se ocupa en tres ocasiones: la primera, en las adiciones a «Nuestro Siglo», de Von Leixner, en 1883; en la tercera recoge, ampliado, lo escrito en el volumen V de la «Antología». En la primera ocasión (1883), tras reconocer que sus obras poéticas «han envejecido mucho y no pasan de la medianía», asegura sin amortiguamiento alguno que «fué grande y original escritor de prosa satírica y crítica». Y líneas más abajo: «Celebraron muchos a Larra como articulista de costumbres; nosotros le encontramos pobre de color y de estilo, inferior no sólo a Estébanez Calderón, sino a Mesonero Romanos. No es en la observación de la vida exterior ni en las descripciones en lo que triunfa Larra. Donde no tiene igual es en los artículos personales o subjetivos y humorísticos...» De modo que nos resulta absolutamente preciso reconocer la ausencia de toda pasión ideológica o prejuicio crítico en don Marcelino, cuando, fiel no sólo a su tiempo, sino también a una necesidad humana y crítica, va en busca de los resortes humanos que posibilitan o explican la obra juzgada; y así don Marcelino señala que «la amargura de Larra no procedía de pasión, sino de escepticismo y de soberbia. Tuvo —añade— sobre toda pasión la adoración de sí propio y, junto con esto, una ausencia completa de disciplina moral y científica. En ello influyeron los trastornos de su tiempo e influyó también la brevedad de su carrera. Era grande ingenio, pero sabía poco y nunca se dió cuenta de su ignorancia. Lo que no sabía lo adivinaba a veces, pero con toda la diferencia que media entre la adivinación y el conocimiento pleno y científico. En todos los artículos hay gérmenes de ideas luminosas y muy aventajadas sobre las de su tiempo, pero rara vez pasan de gérmenes. Acierta intuitivamente, porque Dios le había dado una razón clarísima y de un buen gusto ingénito, pero rara vez se detiene a profundizar lo que ha encontrado» (29). Y, finalmente, recalcando esta idea, afirma que Larra «es gran artista en otro arte que está fuera de los encasillados retóricos y que se explaya en las libres regiones de la fantasía humorística. No sólo tuvo más ideas que ningún español de su tiempo, sino que acertó a dar forma, en cierto modo poética, a su concepto pesimista del mundo, a su interpretación siniestra, pero trascendental, de la vida» (29 b). Con

---

(29) Loc. cit., pág. 294.
(29 b) «Estudios sobre Lope», en Ed. Nacional, vol. V, pág. 33.

lo cual estarían de acuerdo también los liberales madrileños del entierro de Larra.

Otras consideraciones de don Marcelino sobre la obra de Larra no nos interesan ahora; nos interesa, sin embargo, retener su justificación de las obras postergadas (poesía, artículos de costumbres), el reconocimiento del carácter poético —subjetivo, humorístico— de la mejor parte de la obra de Larra y, finalmente, señalar el camino andado, la altura salvada desde las condenaciones de Ferrer del Río o las opiniones de Pastor Díaz, salidas de la atmósfera siniestra creada por el suicidio. De tal manera es absolutamente cimera y libre la opinión de don Marcelino que cuando en *Mezclilla* (1899), de «Clarín», leemos que «*Fígaro* era el primer escritor de su tiempo; veía horizontes que sus contemporáneos no columbraban siquiera» (30) nos parece leer a don Marcelino; o que cuando el P. Blanco García insista en el «maligno sarcasmo», «el orgullo y las malas lecturas», «egoísmo y misantropía», o «la meditación fría y escéptica de quien sólo adora en sí mismo» (31) nos parezca reconocer, junto a la herencia de Ferrer —y con Ferrer la de toda una sociedad, la madrileña del Romanticismo y Realismo—, el juicio seguro y maestro de Menéndez y Pelayo.

Nos acercamos a 1898. Nos acercamos al tercer desentierro y traslado de los restos —y fama— de Fígaro. Don Manuel Chaves no ha ofrecido todavía el libro orgánico y serio sobre el autor; aparecerá en Sevilla en 1899 (32). Al volver —fugazmente— la vista atrás, lo que más impresiona es la desasistida soledad en que la elevada crítica —con la salvedad de don Marcelino— ha dejado a Larra. Porque ditirambos y detracciones y poemillas hay en abundancia. Y también una nutrida gavilla de veladas acusaciones al hombre, proferidas muchas con la atención puesta en la sociedad y no en Larra o en el lector de Larra; una gavilla, digo, de «notas de carácter», sucedáneos de crítica, profecías —«a posteriori»— de su desgracia. Así, Larra fué desconfiado y misántropo para Cortés; orgulloso y escéptico, entre otros males, para el buen Ferrer del Río; antipático y mordaz, para Mesonero; mordaz y misántropo, para Galdós; hipocondríaco, para

(30) Cit. Azorín: «Rivas y Larra», ed. cit., pág. 520.

(31) «Literatura española en el siglo XIX» (Madrid, 1891), vol. I, página 341.

(32) Pero sí sus *Bocetos de una época*, 1820-1840 (Madrid, 1892), donde se encuentra un capítulo (págs. 233-266) dedicado a «Fígaro». Sigue a Cortés en la narración de los últimos días de Fígaro, y parece escuchar a Zorrilla al hablar del entierro.

Cánovas; egoísta, sarcástico, etc., para Blanco García. Como alguno de ellos no alcanzó a conocerle, hubo de recurrir al testimonio —así Galdós— de los contemporáneos y supervivientes; para otros hubo mera y simple identificación entre el tono de su literatura —a veces externo, como veremos, o impuesto por las características tradicionales del género que cultivaba— y el hombre.

Al filo de 1898, aparece un libro benemérito sobre nuestra historia literaria que firma un hispanista sajón, Fitzmaurice Kelly. Pues bien, en él se nos recuerda el carácter «depresivo» de la obra de Larra, y, después de generalizar su tesis fundamental —«que todos los hombres son pícaros y todos los males irremediables»— el bienintencionado hispanista concluye: «Doctrinas tan desesperadas como ésta han traído a España a la situación en que se encuentra» (33).

Estamos, pues, ante el 98. Y con la sombra de Larra.

1901: «DESPUÉS DE SETENTA Y CUATRO AÑOS DE OLVIDO»

El hecho es ya muy conocido. «Azorín» lo ha recordado más de una vez. Un grupo breve de jóvenes —los Baroja, «Azorín», Camilo Bargiela, Ignacio Alberti, José Fluixá, Antonio Gil— parte de la Puerta del Sol y, Alcalá abajo, se dirige a Atocha. Van de luto, con sombrero de copa, con un ramillo de violetas en la mano. (Baroja, o sea «Oláiz», reconoce en *La Voluntad* que «al ir a celebrar la memoria de Larra damos un espectáculo extraño, discordante del medio en que vivimos».)

Es la tarde del 13 de febrero de 1901. El grupo quiere visitar y obsequiar con unas palabras la tumba de Larra en el cementerio, cerrado desde 1884, de San Nicolás. Baroja toma nota —como un Darío de Ragoyos melancólico— de lo que ve y se hace. Con su inconfundible semitono triste y entrañable, hondamente humilde y humano, nos describe el abandono del viejo cementerio, la desolación de las afueras, cerca de la estación de Atocha. Lo hace muy pocas horas después de la visita, para una hoja impresa que recogerá también las palabras de «Azorín». A la melancolía del ambiente y del acto une Baroja la del recuerdo. Se sitúa en el cementerio mismo.

---

(33) *Historia de la Literatura española* (Madrid, «La España Moderna», s. a.), pág. 515.

«A su alrededor —escribe— hay eras amarillentas, colinas áridas, yermas, en donde no brota ni una mata, ni una hierbecilla.

A los lados del camino del camposanto se levantan casuchas roñosas, de piso bajo sólo, la mayoría sin ventanas, ni más luz ni más aire que el que entra por la puerta.

El día en que fuimos era espléndido; el cielo estaba azul, tranquilo, puro. Desde lejos, a mitad de la carretera, por encima de los tejadillos del cementerio, se veían las copas de los negros cipreses, que se destacaban en el horizonte de un azul luminoso.

Llegamos al camposanto; tiene éste delante un jardín poblado de árboles secos y de verdes arrayanes, y una verja de hierro que le circunda.

Llamamos, sonó una campana de triste tañido, y una mujer y una niña salieron a abrirnos la puerta. Enfrente de ésta hay un pórtico con una ventana semicircular en medio, con los cristales rotos; a los lados se ven las campanas.

....

Entramos, cruzamos el jardín, después el pórtico, en donde un enorme perrazo quiso abalanzarse sobre nuestras piernas, y pasamos al primer patio.

Un silencio de muerte lo envuelve. Sólo de cuando en cuando se oye el cacareo lejano de algún gallo o la trepidación de un tren que pasa.»

«Azorín» lee unas cuartillas en las que proclama la deuda espiritual de su generación. El texto —así como una referencia del acto— va a ser recogido al año siguiente en *La Voluntad*. Dice así:

«Amigos: Consideremos la vida de un artista que vivió atormentado por ansias inapagadas de ideal, y consideremos la muerte de un hombre que murió por anhelos no satisfechos de amor. Veintisiete años habitó la tierra. En tan breve y perecedero término pasó por el dolor de la pasión intensa y por el placer de la creación artística. Amó y creó. Se dió entero a la vida y a la obra; todas sus vacilaciones, sus amarguras, sus inquietudes están en sus vibradoras páginas y en su trágica muerte.

Y he aquí por qué nosotros, jóvenes y artistas, atormentados por las mismas ansias y sentidores de los propios anhelos, venimos a honrar, en su aniversario, la me-

moria de quien queremos como a un amigo y veneramos como a un maestro.

Maestro de la presente juventud es Mariano José de Larra. Sincero, impetuoso, apasionado, Larra trae antes que nadie el arte de la impresión íntima de la vida, y con Larra antes que con nadie llega a la literatura el personalismo conmovedor y artístico. La lengua toda se renueva bajo su pluma: usado y fatigado el viejo idioma castellano por investigadores eruditos en el siglo XVIII, aparece vivaz y esplendoroso, pintoresco y ameno en las páginas del gran satírico.

La vida es dolorosa y triste. El desolador pesimismo del pueblo griego, el pueblo que creara la tragedia, surge en nuestros días. «¡Quién sabe si la vida no es para nosotros una muerte, y la muerte no es una vida!», exclama Eurípides. Y Larra, indeciso, irresoluto, escéptico, es la primera encarnación y la primera víctima de estas redivivas y angustiosas perplejidades. El constante e inexpugnable «muro» de que Fígaro habla, es el misterio eterno de las cosas. ¿Dónde está la vida y dónde está la muerte?

Tenme lástima, literato, le dice a Larra, en uno de sus artículos, su criado, *yo estoy ebrio de vino, es verdad; pero tú lo estás de deseos y de impotencia.* Ansioso e impotente cruza Larra la vida; amargado por el perpetuo «no saber» llega a la muerte. La muerte para él es una liberación, acaso es la vida. Impasible franquea el misterio y muere.

Su muerte es tan conmovedora como su vida. Su muerte es una tragedia y su vida es una paradoja. No busquemos en Larra el hombre unilateral y rectilíneo amado de las masas: no es liberal ni reaccionario, ni contemporizador ni intransigente; no es nada y lo es todo. Su obra es tan varia y tan contradictoria como la vida. Y si ser libre es gustar de todo y renegar de todo —en amena inconsecuencia que horroriza a la consecuente burguesía—, Larra es el más libre, espontáneo y destructor espíritu contemporáneo. Por este ansioso mariposeo intelectual, ilógico como el hombre y como el universo ilógico; por este ansioso mariposeo intelectual, simpática protesta contra la rigidez del canon, honrada disciplina del espíritu, es por lo que nosotros lo amamos. Y porque lo amamos, y porque lo

consideramos como a uno de nuestros progenitores literarios, venimos hoy, después de sesenta y cuatro años de olvido, a celebrar su memoria.

Celebrémosla, honrémosla, exaltémosla en nuestros corazones. Mariano José de Larra fué un hombre y fué un artista; saludemos, amigos, desde este misterio de la vida a quien partió sereno hacia el misterio de la muerte» (34).

Todos permanecen en silencio. Se oye a lo lejos el silbido de un tren, «que parece —apostilla Baroja— un llamamiento de angustia y de desesperación». El acto ha terminado. Regresan a Madrid. Pero ese silbido parece haber formulado la angustia vaga, la suave desesperación que estos jóvenes —lejos de Madrid, extraños y díscolos, como Larra, ante su sociedad— sienten. «La muerte pesa sobre nosotros —confiesa Baroja— e instintivamente vamos buscando la salida... Y salimos, y nos fuimos encaminando hacia Madrid. Iba apareciendo, a la derecha, el ancho tejado de la estación del Mediodía; enfrente, la mole del Hospital General, amarillento, del color de la piel de un ictérico; a la izquierda, el campo yermo, las eras amarillentas, las colinas desnudas, con la enorme desolación de los alrededores madrileños...» (35).

Martínez Ruiz ha proclamado a Larra maestro de su promoción. El papel promotor de «Azorín» en este acto es evidente, y su entusiasmo parece haber arrastrado a Baroja (Maeztu lamentará siete años después su ausencia). A Baroja le hace decir en *La Voluntad* que Larra es «como un símbolo de toda una época... Yo veo en toda esta gente cierto lirismo, cierto ímpetu hacia un ideal... que ahora no tenemos»; lo cual casa exactamente con las razones que «Azorín» expone en su discurso para declarar a Larra «progenitor literario» de su generación; que no son otras —recapitulemos— que «ansias de ideal», escepticismo, perplejidad ante el gran misterio de la vida y de la muerte, libertad o contradicción, y, finalmente, ese halo cautivante del suicida, del hombre «que partió sereno hacia el misterio de la muerte». (Oláiz exclama en *La Voluntad*: «¡Sí, es un hombre raro... y legendario!») (36). No

---

(34) *La Voluntad* (Barcelona, 1902), págs. 234-6.

(35) Este y el precedente texto pertenecen a «La tumba de Larra», en vol. VIII de O. C., págs. 922-3.

(36) Loc. cit., pág. 233.

Sin embargo, algunas referencias periodísticas, cronológicamente anteriores a la visita romántica a San Nicolás, denotan la existencia de un ambiente que hace posible a los hombres del 98 la actualidad de Larra; así, Alvarez de Torrijos pide desde *Gente Conocida*, el 21 de enero de 1901, la elevación de un monumento a «Fígaro»; Bonafoux lo considera

obstante, si una formulación única fuese precisa para saber sintéticamente qué significa para esta generación, hemos de recurrir a esta frase de Maeztu, de 1908, que concluye un artículo, sobre el que volveremos: «Tú simbolizas el vuelo libre de la mentalidad española.» Lo cual equivale a emparejar a estos hombres —y sólo en este momento— con los románticos que acompañaron en 1837 el cadáver de Larra al cementerio de Fuencarral.

En 1947, ya anciano, Baroja recordará que la situación de Azorín como escritor era en sus comienzos semejante a la de muchos escritores famosos, Larra entre ellos, que, pareciendo seguros en su opinión, inician con un error su carrera literaria por no saber elegir el tema o género que facilite la expresión de lo propio, habitual o privativo (el error de Larra se llama *El Doncel*). Pero esto no nos interesa en este momento. Baste consignar aquí que Baroja aprovecha la ocasión para elogiar a «Fígaro» sin reservas: «Larra es el prosista español —escribe— más interesante, más bien dotado de la España del siglo XIX. El público escogido de su tiempo le comprende y le aplaude. Sus artículos corren por España, y todos los liberales de la Península se entusiasman con sus escritos» (37).

EL TERCER ENTIERRO

Un año después de la romántica visita al cementerio de San Nicolás, los restos de Larra van a sufrir su definitivo traslado. Por iniciativa de Núñez de Arce, Presidente entonces de la Asociación de Escritores y Artistas; patrocinada por distintas instituciones (Real Academia de la Lengua, Ayuntamiento, Ministerio de Instrucción, Casino de Madrid, etc.) y personalidades (D. Gustavo Bauer, el Marqués de Comillas, la Duquesa de Denia), se consigue elevar en el cementerio de San Justo un «Panteón de Hombres Ilustres del siglo XIX» para el que se destinan, en primera instancia, los restos de Larra, Espronceda y Rosales.

La exhumación de los dos primeros se celebra el 24 de mayo de 1902 en el cementerio de San Nicolás; la de Rosales, en el

---

«el más grande español del siglo XIX», en *El Heraldo* de 4 de enero; pocos meses después de la visita, el 13 y 20 de agosto, la revista *Madrid*, editada y dirigida por Manuel Bueno, y en la que colaboran, entre otros, Maeztu y Benavente, reproduce «Delirio filosófico, entre yo y mi criado», y a partir del número 20, correspondiente al 17 de septiembre, y bajo el epígrafe de «Joyas», reproduce también «La vida de Madrid».

(37) «Azorín», *Homenaje de la Hemeroteca Municipal de Madrid* (Madrid, 1947), págs. 9-10.

de San Martín, el mismo día. Para estos actos comparecen Luis Escosura, nieto de Espronceda y Luis Larra, nieto de «Fígaro» además de representantes de la Prensa madrileña y extremeña, así como varias autoridades de Badajoz. Francisco Alcántara relata a los lectores de *El Imparcial*, con una prosa postromántica —en la que busca como en las gacetillas de 1837, el voluptuoso contraste, de inconfundible sabor decimonónico todavía—, el proceso breve de la exhumación. «Poco distante del nicho de Espronceda —escribe— estaba el de Larra. Delante, en un gran cuadro de césped, entre el que apenas se distinguen rotas lápidas, agitaba el aire doradas margaritas y alegres amapolas que parecían retozar al sol. Tiene algo de jardín de convento pobre aquel patio. Bajaron los restos de Larra, que por haber sido trasladados antes de otro lugar, se encierran en caja de escasas dimensiones, y cuando pude los vi. Sobre el cráneo, deshecho, había una corona de laurel.»

Se firma el acta en la capilla. Algunos asistentes —entre ellos «Azorín»— guardaban cuidadosamente pequeñas reliquias (un botón de Espronceda, hojas de laurel de Larra). A Núñez de Arce le es presentado el nieto de Larra, y mientras éste agradece, descubierto, los desvelos del poeta y honra póstuma a su abuelo, «notamos —apunta Alcántara— que el nieto era el puro retrato de *Fígaro*; *Fígaro* de más edad, con su tupé y todo». Finalmente, los restos son confiados a unos furgones que los conducen al Museo del Prado, desde donde, al día siguiente, y en unión de los del pintor Rosales, serán conducidos a San Justo (38).

Se organiza una magna procesión oficial. El Rector de la Universidad invita y convoca a los alumnos de todos los Centros, señalando el lugar de concentración (desde la plaza de la Lealtad hasta las verjas del Jardín Botánico); cita también a todo el Claustro, que asistirá de levita, con medalla y con los bedeles en traje de ceremonia. Se suman al acto la Unión Escolar, la Sociedad Coral Eco de Madrid, los alumnos y profesores de la Escuela de Arquitectura, la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos, etc.

La importante manifestación se celebra en la mañana del domingo 25 de mayo. En el atrio del Museo están alineados los tres arcones de roble, cubiertos de terciopelo rojo y con la bandera nacional. Un gran gentío se congrega en el paseo, siguiendo las instrucciones que para el orden de las comitivas figuran en unos

---

(38) Vid. *El Imparcial*, 25-5-1902, y *La Epoca* del día 24.

tarjetones clavados en los árboles. Representa al Rey el Duque de Rivas; asiste el Ministro de Instrucción, Romanones. La comitiva arranca a las diez y media, y su orden es como sigue: en primer lugar, unos piquetes de la Guardia Civil; parvulitos, con ramas de laurel y ramos de flores; alumnos de las Escuelas Municipales de Madrid; la Sociedad de Pintores decoradores, con estandarte; más estudiantes; coronas de los teatros madrileños y de la Asociación artística de Actores Dramáticos; landós descubiertos con actores y actrices conocidos; un piquete de la Guardia Municipal; la carroza, al fin, tirada por ocho caballos rícamente enjaezados, con los restos de Espronceda, cuyas cintas van a parar a manos memorables: Echegaray, Vital Aza, Ferrari... En la presidencia de esta carroza figuran el nieto de Espronceda, el conde de Liniers y Ramos Carrión.

En segundo lugar aparece la carroza de Larra, tirada también por ocho hermosos caballos negros. La preceden los maceros del Ayuntamiento madrileño. Llevan las cintas Ortega Munilla, por la Real Academia; Antonio Zozaya, por Escritores y Artistas; Luis Larra; Ossorio y Gallardo, por el Ayuntamiento; Felipe Pérez y Melchor Cantín, por la Prensa. La presidencia la constituyen, además de innominados representantes del Ayuntamiento y Ateneo madrileños, Francisco Silvela, Antonio Pirala, Miguel Moya y Angel Larra y Cerezo. En la Presidencia general desfilaban el Duque de Rivas, el Ministro de Instrucción, Núñez de Arce, una representación del Congreso, el Gobernador de Madrid, Alcaldes... En las coronas que ornaban la carroza de Larra podía leerse: «A Larra, su nieta María»; «A Larra, su nieto Mariano»; «A Fígaro, su hija B.»; «A Fígaro, el doctor Larra y Cerezo».

Toda esta larga procesión —y omitimos, para no fatigar al lector, lo referente a Rosales— siguió este itinerario: Prado, Alcalá, Puerta del Sol, Mayor, Cuesta de la Vega. En la Cuesta se hizo un alto que aprovechó un orfeón para cantar el *Ave María* de Vitoria (39).

Pero los honores públicos no se acaban aquí. El Ateneo celebra una sesión en la tarde del lunes, 26 de mayo. Preside Ramos Carrión, Presidente de la Sección de Literatura. A su derecha sienta a Núñez de Arce, a Silvela, a Sinesio Delgado y a Serafín Alvarez Quintero; a su izquierda, a don Segismundo Moret, a Fer-

---

(39) *El Imparcial*, 26 de mayo. *Nuevo Mundo* ofrece información gráfica.

nández Shaw y a Fernández y González. Núñez de Arce aprovecha la ocasión para agradecer públicamente todas las ayudas recibidas para la construcción del Panteón. El Director del Museo de Arte Moderno, señor Fernández Jiménez, elogia a Rosales. Sinesio Delgado y Alvarez Quintero leen dos artículos de Larra («La Nochebuena de 1836» y «Quiero ser cómico»). Silvela pronuncia un retórico discurso en elogio de «Fígaro». Luego de las lecturas de textos, la «Canción del Pirata» y un fragmento de «El estudiante de Salamanca». Por fin, Moret, Presidente de la Casa, cierra el acto con un discurso en elogio de Espronceda (40). El lector habrá de añadir, por lo que significa en la evolución de la fama póstuma de Larra, la abundante información —también gráfica— del traslado de los restos y los artículos y poemas incluídos estos días en periódicos y revistas: *El Imparcial*, por ejemplo, aglutina, en torno a Larra, Espronceda y Rosales estos nombres: Cavia, J. Octavio Picón, Ortega Munilla y Manuel Reina (41). Lo cual quiere decir que la breve nómina de escritores que habían concurrido, casi en la clandestinidad, al cementerio de San Nicolás, se ha ampliado y arrastrado consigo a Instituciones culturales o políticas. Ya se sabe que estas conmemoraciones oficiales son conmociones de superficie, pero tienen la virtud, a veces, de que alguna de sus ondas alcance y conmueva algún recodo sensible de la orilla. El nombre de Larra ha obtenido en esta ocasión reconocimiento oficial y séquito público: se le ha enterrado en un Panteón de ilustres. Poco después comenzarán a venir las justicias, verdaderas conmociones particulares, y las palabras emitidas desde la libre soledad como respuesta a esa onda, en apariencia estéril, movida por la Prensa y los hombres públicos.

Tres artículos muy poco posteriores me sirven de ilustración a lo que antecede; tres artículos que significan, con respecto a lo que ya conocemos, una superación y nueva versión de la obra de Larra. Sus autores son: A. Guerra, M. de los Santos Oliver y Ramiro de Maeztu, citados por orden cronológico. El primero significa, si no me engaño, la superación definitiva del punto de vista biográfico y sicologista del ochocientos; Oliver y Maeztu significan la irrupción del 98 con su versión nacional de la literatura de Larra.

Guerra comienza lamentando, en su largo estudio, que «per-

(40) Vid. *La Epoca* del 26 y 27 de mayo.

(41) «Yo diría —escribe Cavia— que el alma de «Fígaro» era un inmenso desierto... abundante en oasis maravillosos» (Loc. cit., 25 mayo).

sonalidad tan sobresaliente como la de «Fígaro» no ha alcanzado la merecida consagración»; «Fígaro» carece de estudios serios; el público no estima suficientemente sus méritos. (Anotemos, pues, que cinco años después del tercer gran entierro, los cosas no han variado sustancialmente; también que quizá sin la visita a San Nicolás no hubiese habido entierro; sin entierro, el artículo de Guerra.) Los caracteres sobresalientes de Larra le parecen su sutileza de pensamiento y el dominio formal. "Fígaro" es, además, contradictorio y versátil, como primera providencia. Lo cual invita a Guerra a visitar el subsuelo espiritual de que nace la versatilidad y la contradicción, y esta introspección le va arrojando estos datos: un alma llena de fastidio, escepticismo total, carencia de afectos, misantropía, ideas disolventes, taciturnidad... Larra, tremendo escéptico, es un muerto en pie. Respecto a su ambiente, vive entre gentes que menosprecia, acepta sus costumbres con burla, y odia, en lo más íntimo, a la sociedad que le rodea. De este desajuste brota su ironía, que empapa toda su obra literaria. «La misantropía y altivez desdeñosa de su carácter determinan el sentido amargo de sus artículos.» Su obra es obra revolucionaria; mejor, anarquista. Pone en contradicción los principios morales que se estiman fundamento del orden social con los instintos y aun con nociones elementales del Derecho natural. «Hoy mismo —afirma Guerra—, que disfrutamos de una más amplia libertad, habría que poner tiento a la pluma para dar salida a esos ímpetus revolucionarios, condenadores de la violencia, instigadores de un anarquismo en acción» (42).

Oliver y Maeztu, como he advertido, inician la versión nacional, propia del 98, de la crítica de Larra; ven la causticidad de «Fígaro» en función del ambiente, y ya no el suicidio en función de su causticidad. Oliver y Maeztu experimentan la derrota española de Ultramar con plenitud de sentido. (Oliver a los treinta años; Maeztu, a los veinticuatro.)

Las razones por las que se ha celebrado a Larra hasta el 98 le parecen a Oliver secundarias, en cierto modo (agudeza, chispa, dicción). La crítica nacional que ejerce Larra aparece hasta entonces desatendida por culpa del bobo optimismo patriótico que profesa todo el país: la guerra contra el francés enardece a una serie de vates —Quintana, Gallego, López García, Núñez de Arce—; la campaña de Marruecos de 1859, el ardor revoluciona-

(42) *La ironía de Fígaro*, en *España Moderna*, octubre, 1907, págs. 5, 6, 7, 11, 12 y 17 especialmente.

nario del 68, la Restauración borbónica, el estilo asiático de Castelar nutren a este axioma propicio a la pereza: «España lo será todo, otra vez, el día que tenga un buen gobierno.» En la geografía del patriotismo, Larra ocupa el polo opuesto a Castelar. Y por esto no se le ve, o si se le ve, no se le escucha. Se escuchan sus gracias festivas cuando en realidad la posición de espíritu que Larra mantuvo constantemente entre sus contemporáneos es «el sentimiento de la esterilidad de la revolución española». No se trata de un problema político, de un asunto de régimen, sino de raza, es decir, de incorporación a la «normalidad» existente en pueblos más desarrollados; un problema, en fin, de civilización. «Mejor, pues, que un representante del espíritu liberal —apostilla Oliver— deberá verse en la personalidad de Larra un representante del espíritu europeísta.» Las «Cartas de las Batuecas» ofrecen, con sesenta años de anticipación, como en germen reducido a formas satíricas, la doctrina de Macías Picavea en *El problema nacional* (43).

«Fígaro» es para Maeztu un intelectual, un removedor de ideas, un pensador en ciernes y «el creador en España de nuestra profesión». Maeztu tiene conciencia, como Oliver, del nuevo tiempo y nueva actitud con que escribe; lo hace en 1908, pero cumpliendo un propósito nacido en 1902, cuando «unos cuantos escritores jóvenes leyeron un manifiesto ante su tumba». Maeztu señala gran número de contradicciones en el pensamiento de Larra; tantas como ideas, advierte. Pero la que mejor le parece es la reflejada en su patriotismo (afirmación de los progresos realizados en España, de un lado, y de otro, afirmaciones del tipo siguiente: «Nuestra Patria está más que madura»). Le parece bien esta contradicción porque a la Patria —dice Maeztu— tenemos que quererla arbitrariamente, «como las madres quieren a sus hijos y las mujeres a los hombres; tenemos que quererla con amor trascendente». Este patriotismo trascendental explica alguna —no todas— de sus contradicciones; otras hay que remitirlas a su precocidad, a la indisciplina, al patriotismo, a la precipitación. Su suicidio no reconoce más causas que una pasión contraída y su soledad o falta «de unos cuantos amigos capaces». Se dijo «aquí yace la esperanza» y se mató. Maeztu le corrige:

---

(43) Miguel de los Santos Oliver, «Larra», en vol. II de *Hojas del Sábado* (Barcelona, 1918), en *La Vanguardia*, de Barcelona. Oliver recoge aquí (págs. 29-85) artículos aparecidos el 18 y 25 de enero y 1, 8, 15 y 22 de febrero de 1908.

«No yacía la esperanza de tu generación; tú la mataste; eras tú» (44).

Es muy pronto para recapitular. Estamos propiamente en los umbrales de nuestro tiempo. Los hombres del 98 los traspasan proclamando el magisterio de Larra y haciendo de él símbolo del «vuelo libre» de la mentalidad española y exponente de un irresoluto problema nacional. Otro escritor del 98 —Benavente— tardará bien poco en reconocer explícitamente, e implícitamente con su crítica social, el magisterio del primer satírico moderno.

1909: «LA HORA DE GLORIA»

La hora de gloria, como indica Benavente desde *El Imparcial*, llega para «Fígaro» con 1909, cuando se cumple el primer centenario de su nacimiento. Se preparan lápidas, discursos y hasta un banquete; Benavente prefiere, sin embargo, que se propague previamente su obra si no se quiere que «el Larra más popular y conocido» sea el actor o el autor dramático del mismo nombre (45).

Los primeros pasos hacia la conmemoración parten de los más jóvenes, desde la revista *Prometeo*: José Francés, Ramón Gómez de la Serna. Esta revista, bajo el epígrafe «Banquete a Larra», anuncia ya en su número de febrero la más original conmemoración. El tono desenfadado, radical y simpático —con la simpatía de lo juvenilmente informal, más cínico que seguro—, delata en este anuncio la prosa original de Ramón.

> «El elemento joven —proclama—, el entusiasta, el que viene reclamando a los viejos toda esa propiedad que tienen confiscada, piensa en los últimos días de marzo, lo más cerca posible a la fecha de su aniversario, el 24 de este mes, conmemorar su significación.
>
> La figura más representativa de la juventud va a ser loada, juvenilmente, en esta fiesta, sin reservas.

---

(44) «Larra y su tiempo», en *Nuevo Mundo*, 5-XI-1908.

Inexorablemente, al margen de los artículos de Guerra, Oliver y Maeztu, hemos de considerar al de José G. Acuña, «Larra y Ganivet», aparecido en *Nuestro tiempo*, t. IV (1908), 207-236. Pues Acuña traza el paralelo de estos escritores —siguiendo la actitud de ambos ante la mujer, la sociedad y el público literario— que justifique su idealización y exaltación del suicidio. «Larra y Ganivet —afirma— son dos suicidas del excelso linaje de los mártires de una religión ideal...» (pág. 210). O mejor: «No voy a hacer la apología del suicidio...; pero siento dentro de mí un respeto tan profundo, una admiración tan avasalladora e imponente por esas almas grandiosas...» etc. (pág. 209).

(45) «De sobremesa», recogido en el vol. VII de sus O. C. (Madrid, Aguilar, 1942), págs. 448-9.

Estos jóvenes han pensado con toda consecuencia —¡oh rareza— que verificar con empaque un acto solemne, cuando se es escéptico y no se mira a las cosas con la religiosidad y las elucubraciones que la alteran sería ridículo. Se ha dicho: debemos portarnos con toda desfachatez y todo escepticismo. Además, en este caso, "Fígaro" mismo reclama un acto así.

Frente a los actos trascendentales que ejecutarán los jóvenes timoratos, la oficialidad y los viejos, la juventud, en este banquete, se portará tal cual cumple a su gallardía y al espíritu laico, desuncido y rapsódico que anima sus piernas.

Larra no significa en arte y en el pasado la senaduría vitalicia. Es por primera vez en la historia el primero de nosotros, escépticos y burlones, que se hace antiguo y sufre su centenario. Dado su humorismo de por vida sería incongruente evocarle entre suspiros. Se burlaría sarcásticamente. ¿Para eso enseñó él irrespetuosidad?

Además no sabemos —como dice uno de los organizadores— qué distancia hay entre él y nosotros, ni cuál es la diferencia. Yo no sé diferenciarlo de mí mismo. Se emborrachará conmigo.

La juventud quiere derrochar un poco de locura. Precisamente ella es excepcional, porque aunque efusivamente consideradas, las próximas generaciones es indudable que disfrutarán de su efusión; la suya no será como esta nuestra, que ha estado encorchada durante tantos años.

Se necesitaba un momento de estos que ayudara a la congregación espiritual de los jóvenes conocidos y desconocidos. Difícil hubiera sido conciliarles bajo la invocación de un vivo, como en los banquetes de «La Pluma»; pero su iconoclastismo no tendrá inconvenientes si es bajo la invocación de un muerto» (46).

Más que una convocatoria, como se advierte pronto, trátase de un manifiesto contra «los viejos», que encuentra en Larra una divisa o cobijo, denominada en este caso escepticismo. Más adelante registraremos alguna réplica; ahora importa más recalcarlo con nuevos testimonios. Así, la invitación del banquete llevaba, con un dibujo a lápiz un tanto modernista de Julio Antonio,

(46) *Prometeo*, núm. 4, febrero 1909, 88-91.

esta leyenda: «Agape en honor de «Fígaro», que tuvo la genialidad de pegarse un tiro, justo colofón a su escepticismo. Sus camaradas se lo ofrecen porque saben bien que cabe en la lógica de un escéptico tanto un banquete como un suicidio» (47). Y cuando *Prometeo* da referencia del banquete lo confiesa «inspirado por la admiración y el escepticismo» (48). Colombine considera el homenaje como «la sanción de una juventud de artistas que saben ser escépticos sin amargura» (49).

El banquete se celebró en «Fornos» el 24 de marzo, de nueve a doce de la noche. Tomaron asiento más de sesenta comensales. La presidencia fué «ocupada» por «Fígaro» («sólo algún necio hubiera asegurado que estaba vacío su hueco»); a su derecha se sentó Carmen de Burgos; a la izquierda, Ramón, «satisfecho de la vida y en particular de la noche», quien conversaba con Mariano José y ofrecía a Colombine los aperitivos, con la gravedad del caso, por la espalda de Larra, a fin de no molestarle. Los demás asistentes se sentaron sin orden alguno: Ricardo Baroja, Felipe Trigo, Ruiz Contreras, José Francés, Ramírez Angel, Antonio de Hoyos, Martínez Olmedilla, Diego de Rivera, Eugenio Noel, Luca de Tena, Antón de Olmet. Se leyeron adhesiones de Benavente, Miró, Amado Nervo, Pedro de Répide, A. González Blanco, Juan Pujol, R. Cansinos Assens, Sánchez Rojas (50). Colombine brindó al agasajado «el aplauso y el amor de toda esta juventud que lo comprende, lo admira y lo sigue» (51). Y Ramón insistió en su humor y su rebeldía:

> «Larra —aseguró— no ha tenido inconveniente en reunirse con nosotros esta noche. Ahí lo tenéis. Piensa tan

(47) Reproducido por *Prometeo*, núm. 5.
(48) Idem, número de marzo.
(49) Idem, íd.
(50) La «adhesión» de Benavente dice: «Recibí tarde su invitación y siento no acompañar a ustedes en su homenaje. Se ofrece suyo afectísimo...»

La de Miró era más expresiva: «Abrazo a los camaradas de «Fígaro» maestro a la edad en que algunos comenzamos a ser discípulos.»

Amado Nervo envió la siguiente adhesión: «Una fuerte gripe, como es usual en este traidor mes de marzo, me impide salir de noche; pero estoy espiritualmente con ustedes en ese ágape fúnebro, en ese banquete en honor del que dejó su sitio vacío en el de la vida, por hallar quizá harto amargos el pan y la sal del mundo. «¡Mundo amargo, allá te quedas!» ¿No celebraban los antiguos los funerales de sus héroes con libaciones y ágapes? Cabe, pues, en la lógica de los escépticos —o creyentes— el banquete que congregará a ustedes esta noche alrededor de un recuerdo: el de ese grande Larra, que a los veintiocho años sabía más y había sufrido más que todos nosotros a los treinta y tantos. Muy suyo, Nervo.»

(En *Prometeo*, núm. 5, 1909.)
(51) *Prometeo*, ídem.

nihilistamente como nosotros. Ha evolucionado. Está al corriente de nuestras quimeras y de nuestras rebeldías. Recibe *Le Mercure*, *Akademos* y *Prometeo*. Ama a Anatole y a Francis Jammes, y le parece mal Echegaray, doña Emilia y Martínez Sierra.»

Y más adelante:

> «Hay que decirlo esta noche; los otros no tienen ningún derecho a ser apoderados de la gloria de «Fígaro», y más diré: de ninguna gloria... Su afán es capitalizarlo todo, transformarlo cuando llega a ser prestigioso en papel del Estado, en crédito público, en valor cotizable en Bolsa... Logran el entredicho de los revolucionarios, haciéndoles honores de ortodoxos, aprovechando la ignorancia pública. Eso se llama violar las tumbas... Neguemos a los viejos las representaciones que se irrogan» (52).

En el banquete se lee la «adhesión» de Benavente; pero ésta es, más bien, una disculpa. Benavente, veinte años mayor que Ramón, no participa, sino tangencialmente, del sentido que éste le imprime; bien es verdad que tampoco le siguen todos los redactores de *Prometeo* (53). La disidencia benaventina me parece abiertamente formulada en su sección de *Los Lunes de El Imparcial*, titulada «De Sobremesa», cinco días después: «¡Ah, los que juzgáis escepticismo la ironía —escribe don Jacinto— no sabéis cómo el irónico guarda la sinceridad de su sentimiento para cuando es bien emplearlo, más entero cuanto más gastado!» El atractivo del suicida le parece elemento decisivo en la admiración que sienten los jóvenes por Larra. Pero a don Jacinto tan admirable le parece la sumisión como la rebeldía en un hombre de entendimiento elevado; un «Fígaro» sometido hubiese dicho acaso algo más profundo que el «Fígaro» rebelde. Y concluye: «¡Jóvenes, admiradores del fin prematuro de «Fígaro», no pretendáis volar tan alto por el aire que olvidéis deberes de la tierra! El también os lo hubiera dicho si hubiera vuelto de su volar altivo» (54).

Los «otros», los que según Ramón pretenden apoderarse de la gloria de «Fígaro», organizan tres actos: descubrimiento de

---

(52) Idem, íd.

(53) Buena prueba es el mismo número de marzo de *Prometeo*, donde Olmedilla califica al suicidio de «acto cobarde y absurdo siempre», que en el caso de Larra está, además, falto de lógica, y donde Ramírez Angel pide que «*recemos* fervorosamente por el alma de aquel altivo Mariano José de Larra que en plena juventud arrojó ese fardo de la vida».

(54) «De sobremesa», en *El Imparcial*, 29 de marzo 1909.

una lápida en la casa de Santa Catalina, un homenaje público en el teatro Español y una velada literaria en el Ateneo.

La lápida fué descubierta en la mañana del día 24. Pronunciaron breves discursos Francos Rodríguez, López Muñoz y Luis Morote. Entre los asistentes figuraban Pérez Galdós, Emilio Cotarelo, los nietos de «Fígaro», Répide, Pérez Zúñiga... La Prensa subraya con unanimidad la escasa asistencia pública (55).

El homenaje rendido a Larra el 30 de marzo en el Español, por la noche, lo organizó el Centro de Hijos de Madrid. Hubo nutrida defección de oradores, que se excusaron «por motivos particulares»: Galdós, Canalejas, Cavia, Répide, Aznar. Con lo que el acto hubo de recomponerse con la intervención de Benavente, Bonilla Sanmartín, un diputado por Madrid, Luis Morote, Francos Rodríguez y la lectura por el presidente del Centro del famoso poema de Zorrilla (56). Las cuartillas leídas por don Jacinto han sido excluídas o ignoradas a la hora de editar sus obras completas. Me permito su transcripción total en estas páginas por contener una crítica de la sociedad española, muy en consonancia con el satírico español a quien honran. Dicen así:

> «Pecó siempre nuestra crítica literaria de sobrado respetuosa con la vida privada del escritor, hasta el extremo de que, aun al cabo de algunos siglos, haya quien considere irreverente profanación de publicidad de cartas y documentos íntimos referentes a escritores como Lope de Vega, Cervantes y otros, intimidades que ciertamente no aventajan en nada el carácter personal del escritor, pero esclarecen, en cambio, su obra literaria, más admirable cuanto más honda y sincera brotó del alma del artista.

---

(55) Vid. *La Epoca* del 24 y 25 de marzo, *Heraldo de Madrid* del 24, *La Vanguardia* del 25, *A B C* del 25... Todos estos periódicos lamentan la ausencia de público.

(56) Vid. *País*, 31 marzo y *A B C*, de la misma fecha. Melchor de Almagro cita un largo párrafo de Bonilla que procede, seguramente, del discurso pronunciado en este acto. Dice así: «Durante el siglo XIX no ha producido España prosista más brillante que M. de L. Supo observar y satirizar con asombrosa valentía y malicia. Bajo los seudónimos de «Fígaro» y «J. P. de Munguía» conseguía en la esfera del periodismo un renombre que ningún otro escritor español ha logrado jamás. La política española, las flaquezas del carácter nacional, están expuestas en sus artículos con un espíritu de feroz amargura, peculiar del escritor. Su obra es realmente depresiva y está recargada de misantropía; no obstante, por su arrojado valor, su profundidad de criterio y su sombrío humorismo, Larra no tiene igual en la moderna literatura española». «Es imposible leer las pesimistas páginas de Larra sin admirar su lucidez y su fuerza» (en Prólogo a «Artículos completos», Madrid, Aguilar, 1951, 2.ª ed. página 117).

No fué nunca el espíritu español muy expansivo, por ser la intolerancia en todos los órdenes de la vida carácter fundamental de nuestro espíritu. Cada uno llevamos un gran inquisidor dentro, que no tolera herejías, y si alguna vez perdona las de fondo, no transige jamás con la de forma —saltan más a la vista y no es posible hacerse el desentendido.

España es el país, no tanto de las buenas formas ni aun de las bellas, porque no puede haber bondad ni belleza en la uniformidad, mejor diremos, en la conformidad; pero sí de las formas convencionales. Todos procuramos parecernos unos a otros, y así venimos todos a ser un término medio.

Este es un país, lo habréis observado, en que cuando llueve, nadie se decide a abrir primero el paraguas, y sólo cuando la lluvia arrecia, y después de mirarse unas a otras, se atreven diez o doce personas a abrir el paraguas al mismo tiempo. Tanto es nuestro temor a distinguirnos, que hasta en cosa tan clara como el agua que moja no nos atrevemos a creer si los demás no nos dan señales de mojarse.

En el terreno espiritual nos sucede, en cambio, muchas veces que aparentamos creer en cosas que nadie cree, sólo por pensar unos de otros que todos creemos en ellas.

Yo sé de una familia nada extremosa en sus devociones que, debiendo hospedar a unos amigos en una finca de recreo, construyó un oratorio y hacía celebrar misa diariamente, creyendo que sus invitados serían gente muy religiosa. Y los invitados, a su vez, que tampoco tenían nada de devotos, al advertir el religioso alarde de sus huéspedes, se creyeron en el caso de exagerar sus muestras de religiosidad y, por si la misa diaria era poco, propusieron, por su parte, un rosario nocturno. Es posible que los españoles nos estemos engañando así hace mucho tiempo. Que unos pongan oratorio por creer que los otros gustan de oír misa todos los días y que los otros vayan a misa y añadan el rosario creyendo complacer a poca costa a los del oratorio.

Las clases directoras dicen: «¡Ah! ¡El espíritu religioso del pueblo español! Es peligroso contrariarlo. Debemos respetarlo!» Y extreman las manifestaciones piadosas. Los dirigentes dicen: «¡Caramba! Parece ser que las clases di-

rectoras son muy religiosas. Para estar bien con ellas y sacar algún provechito hay que llevarlas el aire.» Pues misa y sermón, y hasta disciplinazos, como no sean muy fuertes, ni en el bolsillo, que es donde más duelen.

Y perdonad esta digresión que de los respetos a la vida privada de los grandes hombres me llevó a la hipocresía de nuestra vida pública. Es que, en un caso y otro, asiste la misma razón y fundamento: nuestra intransigencia; la falta de mutuo respeto a las ideas y sentimientos ajenos; la necesidad, si queremos vivir en paz unos con otros, de establecer un campo neutral de amistosas apariencias en que todos procuramos conducirnos como los demás se conducen para que nadie tenga por qué arrastrarse.

No hay que decir cómo el artista, si no quiere llevar la más desastrada vida del mundo, ha de adaptarse a esa moral media de la agrupación. Y cuando el mismo, por haber muerto, no puede guardar las apariencias sociales, deber de la crítica respetuosa es limpiar el buen nombre del escritor de máculas que la muerte indiscreta nos revelara, en detrimento de la buena fama y mejores costumbres del artista.

¿No hemos visto a biógrafos de Cervantes combatir más denonados que Don Quijote por la reputación, que ellos querían intachable, de su biografiado? No les bastaba con que Cervantes tuviera talento; le querían, además, canonizable.

La moderna crítica es una despreocupada. Acaso cae en el extremo contrario, sobre todo cuando de escritores contemporáneos se trata. Y aunque alguien lo juzgue muy moderno y muy distinguido, no creo yo que importe tanto a los contemporáneos, que por lo regular no suelen ignorarlas, unas cuantas indiscreciones sobre el difunto, como puede significar, al verlas publicadas, la pena de los que le amaron y respetaron en vida... Una madre, una esposa unos hijos, y éstos por lo regular nada sufrieron, y si sufrieron, lo perdonaron todo.

Se dirá que si los contemporáneos no recogen esta crónica íntima, escandalosa, no habrá medio de transmitirla a la posteridad, que no debe ignorarla, como ignorará siempre, por estos escrúpulos, preciosas intimidades de tantos grandes hombres.

Hoy mismo, ¡cómo quisiéramos saber el secreto de aquellos amores que llevaron a la desesperación y a la muerte al gran escritor cuyo centenario celebramos!

¡Aquella mujer! ¿Cómo sería? Para otro hombre, una mujer vulgar, como muchas; una de esas mujeres, ni buenas ni malas para un espíritu vulgar, fatales para un espíritu delicado. De esas mujeres que tienen el don de contradecir y desconcertar, y cuando nos ven más tristes, ellas parecen más alegres, y cuando nos ven gozosos, ellas se muestran displicentes, y cuando las hablamos de nuestras ilusiones, ellas dicen: Sí; muy bien... ¡La gloria, la poesía! Pero..., ¿qué vale eso? Y cuando queremos volver a la realidad, por estar más cerca de ellas, a ellas les da por soñar más locamente, y su sueño... suele ser algún mocetón bien plantado.

Sí, para un hombre vulgar sería una mujer así, ni buena ni mala. Para el espíritu de «Fígaro» esta mujer fué algo más... ¡Fué la vida! La vida, con su desproporción entre lo soñado y la realidad; la vida, con sus desencantos; la vida, con el abismo entre lo que se quiere que sea y lo que es. Abismo que sólo salva nuestro espíritu refugiándose en la muerte o en la resignación, huyendo de la realidad o aceptándola. Y de los suicidios, el de una vez y el de cada hora, ¿cuál es más doloroso?

No sabré decirlo. Sé que si es hermoso para un artista amar a una mujer sobre todo en la vida, aún es más hermoso, más grande, más digno de un alma de artista, amar la vida sobre todas las mujeres» (57).

Con la sesión del día siguiente en el Ateneo se cierran los homenajes públicos. La velada comienza con la lectura de unas cuartillas de «Azorín», que no asiste. Cristóbal de Castro y Marquina recitan poemas propios. (Marquina es tan aplaudido por el público, que colma salón y tribunas, que ha de repetir su lectura.) Varios actores leen prosas de «Fígaro»; una de ellas, «En este país». El presidente de la Docta Casa, don Segismundo Moret, pronuncia un discurso sobre la vida y obra de Larra, que finaliza mostrando su parentesco intelectual con los grandes precursores revolucionarios de Francia (58).

---

(57) Reproducido en primera página de *Heraldo de Madrid*, 31 marzo.
(58) *El Imparcial*, 1 abril 1909

Estos actos arrastran consigo, por algunos días, la actualidad periodística y literaria. La Prensa publica fotografías de los actos y de los papeles, objetos o semblante del propio Larra, y artículos... En un editorial de *La Epoca* puede leerse que «Fígaro» es «el escritor más bien amado por cuatro generaciones de españoles» (59).

(*Continuará.*)

---

(59) 24-3-1909. El mismo número ofrece dos páginas con la siguiente colaboración dedicada a «Fígaro»: «Con plumas ajenas», por José Ixart; un artículo sin título, por M. de los Santos Oliver; «Casas en que nació y murió Larra», por M. Iglesias; «Los seudónimos de Larra», anónimo. Reténgase también que Ixart censura el escepticismo de "Fígaro" y atribuye a él «que no se le encomie cuanto debiera».

En *El Imparcial* del mismo día, lamenta Cavia («Los coevos de «Fígaro») la coincidencia con muchos centenarios europeos. El mismo número asegura que el de Larra «fué celebrado en Madrid poco menos que en secreto».

José Luis Varela
Residencia del C. S. I. C.
Pinar, 21
MADRID

ANTICIPO DE MI CANCIONERO NIÑO Y VIENTO SUR

POR

ANTONIO MURCIANO

Para ti, Antonio Angel, mi hijo.
Para que lo leas mañana.

COPLAS DE LA PENA Y LA ALEGRIA

¿En qué llama pequeña
me estoy quemando?
Corazón que no sueña.
Niño llorando.

¿En qué risa mis llamas
voy consumiendo?
Alegría en las ramas.
Niño riendo.

No vino por llorarte
mi verso quedo.
Cantar quise, alegrarte,
¡ya ves, no puedo!

Anda la paz por casa
y hace buen día.
Pero hoy algo le pasa
a mi alegría.

¡Oh, qué gozo tenerte
y qué agonía
este miedo a perderte,
no verte un día!

Vienes. Vas. Quieres. Hieres.
Te haces problema.
Hijo mío, tú eres
mi gran poema.

El viento Sur, ¡qué viento!
¡Con qué donaire
mueve mi sentimiento
—hoja— en su aire!

El viento Sur. Apenas
brisa mañana.
A alegrías y a penas
nadie nos gana.

CANCIONES CON FONDO DE CAMPO

Al alba subo y siento
trinar la vida.
Toco la tierra. Cuento
con tu venida.

Vente al campo, mi niño,
hoy todo canta.
Ruiseñor tu cariño
por mi garganta.

Pisotea la grama.
¡Ay de la oliva!
Aquella flor se llama
la sensitiva.

El lobo. El campo verde.
No olvides, hijo,
que can que ladra y muerde
guarda el cortijo.

Sé al par que dueño, hermano
de gañanía;
regresado hortelano,
mano que guía.

Sé con los segadores
parva y segúr.
Aprende con las flores
y el viento Sur.

Que la hormiga te diga,
a su manera,
cómo crece en espiga
la primavera.

Junto a la flor, la ortiga.
Ancha es la era.
Y ahora, que Dios bendiga
la sementera.

CANCIONES CON FONDO DE PLAYA

Quien no venga, que vaya.
Tarde serena.
Blanca la ola en la playa,
rubia la arena.

Tendido mar de fondo.
Tú en primer plano.
Azul misterio hondo,
bajo el verano.

Para padre las rejas
y los resoles.
Para mi niño almejas
y caracoles.

Alta-mar de chiquillos,
luna y piragua.
Infancia de castillos
de arena y agua.

Hombres vienen, a veces,
al mar, por cosas;
por naranjas, por peces,
por sal, por rosas...

¿No has oído el cantar?
Pues ya lo sabes:
Que en el fondo del mar
están las llaves.

Azul ligero el río,
el mar, intenso.
Pequeño río mío.
El mar, inmenso.

Estar en quien me quiera.
Cuando me vaya
piensa que fuí ribera
y ya soy playa.

BALADA DE LOS CONSEJOS

No te diré más cosas
que las precisas:
respetarás las rosas
y las sonrisas.

Sé siempre primavera,
luz de tu centro.
Alegría por fuera,
pena por dentro.

Este pájaro o nube
que ves que vuela,
al aire, al cielo sube,
deja una estela.

¿Qué ave o nube te arrulla?
(Dos, tres compases.)
Deja una estela tuya
por donde pases.

Te enseñará la vida
cosa por cosa,
el perfil de la herida
y el de la rosa.

Por sus pasos contados
irás sabiendo
perdonar los pecados
del ir viviendo.

Debes cantar mañana.
Pero entre tanto,
te sirva de campana
lo que yo canto.

Yo tengo mi canción.
La tuya labra.
Por siempre el corazón
en la palabra.

Ayer, encina; hoy, leñas;
mañana, nada.
Si la palabra empeñas
hazla sagrada.

Que una vida, una muerte
o un solo verso
pueden cambiar la suerte
del universo.

RIMAS QUE CANTAN LA VERDAD DE CIERTAS COSAS

Tu mirada me hundo
dentro del pecho.
Crecerás para un mundo
que yo no he hecho.

¡Me acuso de tu vida,
me hago culpable.
La vida es una herida
irrestañable.

Yo en mis cosas, ¡si vieras!
Madre en las suyas.
«Madre.» «Padre.» Primeras
palabras tuyas.

«Padre» suena en mi oído
a arroyo, a arrullo.
«Madre» a recién nacido,
a mío, a tuyo.

El mundo una cadena,
tú y yo eslabones.
Te quitas una pena
y otra te pones.

El tiempo, lenta noria
de realidades.
Que un hombre es una historia
de soledades.

El destino es el sino
con que nacemos.
La esperanza, el camino
que recorremos.

El amor, esa hermosa
pasión de dos.
Detrás de cada cosa
siempre anda Dios.

La vida es como un reto
a herida grave.
Y la muerte un secreto.
sin voz ni llave.

El ayer echa a suerte
el hoy. ¿Quién gana?
Rey, Vida. Reina, Muerte.
Jaque: mañana.

Antonio Murciano
General Franco, 35 y 37
ARCOS DE LA FRONTERA

UN SUEÑO PROCEDENTE DE ESA FABULOSA COMISARIA DE OBJETOS PERDIDOS

POR

FELIX GRANDE

Del manojo de mis recuerdos extraigo uno, exuberante, fresco y alegre como una naranja o como un árbol de copa redonda. Los recuerdos pueden ir adquiriendo forma de cosa, forma de objeto o de libro, o de ave o de página musical, lo sé; un recuerdo de amor tiene casi siempre forma de río y, algunas veces, de mar; un recuerdo de domingo tiene parecido con un frasco de agua de colonia o de esencia pura, según la hora a que sucedieron las cosas; los recuerdos de infancia pueden cobrar forma de jardines, de pájaros extraños o de fuentes demasiado calladas, según la edad y cantidad de sol que hubiera entonces sobre nuestras cabezas... Yo, cada vez que oigo la Marcha Turca me acuerdo de una vecina antigua que me contaba cuentos de ogros, de arzobispos y de mariscales; era solterona y le hubiera gustado que yo me hiciera sacerdote. También, casi siempre que veo hojas de flores muertas entre las páginas de los libros, me acuerdo de una tarde del año cuarenta y cinco en que un compañero de colegio me miró alarmado y me dijo: «¿Estas enfermo?» «No. ¿Por qué?» «Es que tienes la cara amarilla...», y yo sentí una enorme vergüenza y una amargura mucho mayor que todas las que haya experimentado después, ya adulto, porque lo que a mí me pasaba entonces es que tenía hambre, y llevaba muchos días pasando hambre y toda mi familia tenía hambre, y todos los seres con los que yo hablaba me contaban cosas de su hambre, y yo creía que el hambre era una cosa sin remedio, que estaba cubriendo todos los tejados del mundo, como una tormenta, y esto, este concepto del hambre, más que el hambre misma, me hacía llorar cuando me hallaba solo en mi cama, súbitamente crecido, y hambriento...

También, alguna vez, cuando doy cuerda al reloj, creo oír el silbido de la locomotora de Tomelloso y, poco a poco, voy viendo la estación del ferrocarril y reconstruyo en la memoria los movimientos, los escondites y los nombres de aquella banda que se llamaba a sí misma «La Banda de los Indomables».

Yo fuí su capitán una sola tarde, la tarde en que Manolín, que era el capitán titular, tuvo que ir con su madre a casa del

médico a que le pusieran los rayos equis; más tarde supimos que tenía lesión de pulmón y desde entonces, en nuestros juegos, obedecíamos sus órdenes ciegamente y saliéndosenos la adoración por todos los poros de nuestra piel.)

* * *

Este recuerdo que decía al principio, exuberante, fresco y alegre como una naranja, corresponde a una época en que yo iba a comer al «Santuario», un restaurante económico donde se podía gritar todo lo que se quisiera y protestar todo lo que se quisiera, y aunque nadie nos hacía caso, aquello nos ponía contentos y nos ayudaba a continuar yendo y a ir formándonos poco a poco la idea de que aquella era nuestra casa (entonces vivíamos solos en Madrid y escribíamos cartas a nuestras familias diciéndoles que éramos felices y que nos estábamos abriendo camino). Eladio, después de comerse cuatro platos, encargaba el quinto, y yo le preguntaba como sin hacerle caso: «¿Todavía más?» El, a manera de explicación, respondía circunspecto: «Es que me aburre tener que pagar...» Y entonces, Carlos, el marino, alzaba la jarra del agua, vacía, por encima de su cabeza y gritaba al camarero: "¡Otra de lo mismo, pero descorchada!"

No nos solía costar la comida más de tres o cuatro duros; sin embargo, algunas veces, después de comer, pedíamos todos los flanes que quedaran en la cocina y el resto de la semana lo pasábamos a base de arroz blanco con tomate y tres o cuatro cigarrillos por día, y sin jugar al billar ni una sola vez en la semana.

* * *

Allí conocí a don Luis Martínez Olaria, que era un caballero de edad avanzada, con aspecto de poeta romántico, pero, no obstante, de espíritu vigoroso y de voluntad inquebrantable. Era elegante en su conversación, pero recio en tono de voz; no vacilaba en soltar un taco cuando el asunto lo necesitaba para adquirir su debida reciedumbre. Don Luis descendía de una dinastía señorial. Pertenecía a esa raza de hombres pulcros y sinceros, valientes, cultos, emprendedores, claros y sensibles, que desapareció en nuestro siglo diecinueve junto con todas las demás razas de ese siglo que casi era necesario que sucumbieran.

Don Luis había conocido a infinidad de artistas en su juventud; él no había hecho nunca una composición, ni un cuadro, ni

un ensayo, pero era aceptado por músicos y poetas porque era tan innumerable como ellos mismos y porque tenía dinero. El, recordando aquellos tiempos, me confesaba que tenía, en general, un mal recuerdo de aquellos artistas (a pesar de que, según él mismo, con ellos había sido feliz), porque frente al dinero eran tan humildes y mezquinos como todo el mundo.

Don Luis había conocido a la María Guerrero y estaba enamorado de Granada, ciudad que había visitado hondamente en la época de su mejor juventud; cuando yo le dije que es la provincia que tiene «agua oculta que llora», respondió con una seriedad absoluta: «Efectivamente.»

Confieso que yo me embobaba oyéndole hablar. Me trataba de usted. Sólo una vez se le escapó el tuteo y me sentí feliz, como un chiquillo.

Había leído muchos libros de filosofía, metafísica, viajes, y muchos también de poesía amorosa. A la sazón ya no leía nada; no veía casi. Muchas veces, durante la comida, con un pañuelo se limpiaba los ojos. Jamás lo vi limpiar las gafas. Caminaba erguido, firme, muy despacio porque estaba casi ciego; esperaba cuatro o cinco minutos para cruzar de una acera a otra. A veces se detenía enmedio de la calle, se quitaba las gafas, se limpiaba los ojos, volvía a ponerse las gafas, y seguía caminando calle adelante, despacio y erguido. Era un hombre férreo. Jamás usó un bastón, tal vez ni siquiera para pegarse con nadie. Yo quisiera que todos los seres a quienes estimo lo hubieran conocido.

Siempre tenía ceniza del cigarrillo en las solapas. De habérsela visto, se la hubiera quitado inmediatamente, pero yo no le decía nada: lo quería así; me parecía que así estaba más cerca de mí; ese pequeño descuido de su pulcritud me lo humanizaba conmovedoramente. Soy culpable de no haberle avisado jamás de esto; espero que cuando se entere me perdonará.

Un día me contó cosas de su vida íntima. Cosas que yo no estoy en el derecho de repetir, porque sería un sacrilegio, puesto que habitaban en el más tierno y respetable fondo de su corazón. Aquel día consiguió conmoverme profundamente; sin embargo, yo, siguiendo su línea de conducta, no di muestras de estar agradecido.

* * *

Y de repente, en el laberinto de galerías de la memoria, oigo la lejana resonancia de la voz del marino pidiendo a gritos su jarra de agua, con el gesto sereno del que pide aburridamente

una botella de coñac francés. Eramos, en aquellas horas, felices, si es que la felicidad existe. Eramos buenos, si es que la bondad está con los seres humanos, y si es que la bondad consiste en vivir —sin dañar a nadie— cosas que luego emanarán un recuerdo así, así, así.

Vi al marino hace unas semanas. (Carlos había hecho numerosas travesías y conocía muchos puertos y muchas mujeres de muchas lenguas, y había visitado la tumba de Napoleón, y sabía cantar, con una voz horrible, canciones horribles de horrible música, abriendo horriblemente la boca. Después de cada canción, silbaba. Una tarde paseaba conmigo y me abandonó de pronto para perseguir a una chica.) Cuando lo vi hace unas semanas me dijo que quiere casarse con ella y que está haciendo fotografías para un periódico, todos los domingos, y ahorrando dinero para comprar los muebles. Mientras me hablaba, yo pensaba que la vida continúa, pase lo que pase, y que el mundo sigue con su costumbre de vivir aunque haya guerras por todas partes, y que la existencia de cada uno es un hermoso libro de muchas hojas, y que por encima del amor no hay nada. Eso pensaba yo.

* * *

Esta noche he soñado que volvía a comer con don Luis. El estaba comiendo ternera y yo arroz blanco. Recuerdo que a don Luis siempre le servían una ternera excesivamente dura. El decía que lo engañaban, que no tenían misericordia, que eran informales; y en realidad lo que ocurría es que sus encías estaban ya casi desnudas y cualquier alimento le abría heridas y le producía dolores.

Durante mi sueño, don Luis me cambiaba su filete de ternera con guisantes por mi plato de arroz blanco... Yo decía: «... es ya demasiado tarde...» «Piense usted en su porvenir... España es un país pobre y la literatura ha estado siempre en bancarrota, porque es un lujo... La mecánica y la electricidad producen dinero... Dedíquese a la técnica...» «Ya no estoy a tiempo... Y no me quejo, don Luis...» «Yo hablaré con su padre... Verá usted como yo hablo con su padre...» Yo sonreía y le miraba la ceniza de su solapa como si fueran flores.

Y me he despertado y he pensado, no se por qué, que don Luis debe haber muerto ya; y he estado toda la mañana recordando cosas y como oyendo una música de infancia dentro de mi alma, que me producía ganas de sonreír. Y sonriendo constante-

mente he dado cuerda a mi reloj y en este preciso momento ha venido a mi memoria la toca negra con que cubría sus hombros aquella avanzada solterona que me contaba historias de príncipes y de misioneros y que hubiera sido feliz si yo hubiera ingresado en el seminario de Ciudad Real. Y entre cuento y cuento rezaba una plegaria inocente, limpia, inofensiva, que había compuesto ella misma en su juventud, cuando soñaba cosas imperdonables a las que había que hacerles la guerra. «Cuatro ángeles guardan mi cama, dos arcángeles mi almohada, un ruiseñor mi corazón y otro ruiseñor mi alma...»

Y entonces, he cogido un cuaderno y he escrito: «Poetas, músicos, madres, individuos paternales, individuos débiles y bondadosos; canciones para niños, sinfonías sobre niños, cuentos de niños. Perrault, Andersen, Rilke, filósofos, toda clase de seres a los que el niño pulse sus cuerdas más limpias... Decidme, yo os pregunto: ¿Cómo fué la infancia de Cristo?»

* * *

Con don Luis hablaba de religión mientras Eladio tragaba alimentos sin cesar. Luego, Eladio, el marino y yo, nos íbamos a jugar una partida de billar. El marino decía que aquello no era serio, que a él bolitas, no; que un día habiamos de acompañarle al campo de tiro a disparar unos cargadores y que aquello sí era cosa de hombres, pero el marino decía esto porque jugaba peor que nosotros, porque en realidad cuando hacía una carambola se ponía contento y se frotaba las manos mientras decía: «A mí bolitas, no». Más tarde, Eladio y yo nos quedábamos solos y, si teníamos dinero, nos íbamos al café y, si no lo teníamos, a un banco de la Castellana, y allí nos leíamos nuestros poemas y nos sumergíamos en un silencioso mundo, serio, muy serio, o bien, comprábamos el periódico y criticábamos la prosa de algún desaprensivo y su ausencia de valores verdaderos, que nosotros llamábamos eternos, y que lo son.

* * *

Ahora son las dos de la tarde y toda la mañana me ha transcurrido en otros mundos. He viajado mucho; he vuelto a dialogar con un sinnúmero de fantasmas, que deben aún habitar en alguna parte, del mismo modo que todas los ondas de agua de todas las piedras que cayeron al mar durante todos los siglos, deben estar reunidas silenciosamente en alguna bahía desconocida, besando las arenas, que también son innumerables y consisten-

tes, porque nada ni nadie las podrá hacer desaparecer del mundo de las costas.

Tal vez Manolín ya haya recuperado la salud y de su lesión al pulmón no quede más que el recuerdo, lo mismo que de aquellas tardes en que él era el capitán de la Banda y yo el lugarteniente y otro el secretario y otro el subinspector y otro el escucha, y el último, que era muy pequeño y lloraba por cualquier cosa, conseguía que le consintiéramos ser vicepresidente; porque ninguno queríamos ser únicamente gangster, gangster a secas: instintivamente, lo sabíamos plebeyo.

Y ahora ya soy mayor, mucho mayor, y a la vista de esta ternura que me produce la rememoración de aquellos niños, de aquellos juegos y de aquellas cosas, que es una ternura que contiene unas gotas de envidia limpia y unas gotas de sangre de mi corazón, de la que ya no viaja; ahora yo me pregunto si habrá realmente alguna diferencia entre unas cosas y otras, entre una edad y otra edad, entre un siglo y otro muy posterior o delicadamente anterior, entre este mundo y otro mundo que acaso exista y que desconocemos, entre el cielo y la más mínima fibra del tronco más enfermizo y más pequeño, o, por ejemplo, entre los recuerdos y las cosas. Porque cuando los recuerdos son ansia pueden tomar forma de objeto, y así, el humo del tren en marcha resulta que es aquella mañana en que nuestra madre nos acariciaba porque teníamos el sarampión, y una hoja caída en el suelo de noviembre se parece a aquella niña mayor que nosotros, que se marchó a Barcelona dejándonos intranquilos y tristes toda la noche, y un tintero cubierto de polvo puede parecerse a los hombros de aquella novia sumisa a la que nunca hemos vuelto a ver, y la abuela que nos guardaba el pan debajo de la taza amarilla durante los años de la postguerra está resumida en ese viejo sillón que duerme caído y con los muelles al aire en el cuarto de los trastos viejos para siempre. Porque yo, por ejemplo, cuando veo pétalos de flores muertas entre las páginas de los libros no puedo evitar acordarme de aquella vez que tenía hambre y un niño colegial me lo descubrió brutalmente, y yo sentí por primera vez en mi vida esa emocionada angustia que ahora, ya adulto, trato de explicarme y no lo consigo, y no acierto, y no sé, y todo cuanto me ocurre es preguntarme en qué forma sucedería la infancia de Cristo.

Félix Grande.
MADRID

SEIS DECIMAS DE NAVIDAD

POR

SALVADOR MORENO

I

ENTRABA *el sol al establo*
y llegaba hasta el pesebre.
¡Que el sol también lo celebre!
El portal era un retablo.
Estuvo después el diablo;
el fuego llegó violento
con el agua, con el viento,
el hijo, la madre, el suegro,
ángel, diablo, blanco y negro.
Dios estaba tan contento.

II

LOS *músicos van llegando*
flautas, guitarras, tambores
y sin demandar oidores
los instrumentos sonando.
Dios estaba tiritando
y en el silencio latente,
ah, vivo frío presente,
hermoso como una nube,
la música sube y sube.
Va dando diente con diente.

III

CON *sonido que no suena*
¿qué instrumento será ese
que al escucharlo parece
alegre pero con pena?
¿De qué música se llena?
Arrancado de la roca,
piedra contra piedra choca;
ya está a punto de ser luz,
ya está próxima la cruz,
el instrumento que toca.

IV

Y SIGUIÓ *llegando gente.*
La luna ya no cabía;
no era noche lo que había.
El portal era una fuente.
Dios estaba sonriente;
niños, mujeres, pastores,
van amontonando flores:
¿y quién las nubes enciende?
Que lo entienda quien lo entiende.
Angeles eran amores.

V

Y AUNQUE *todos se apresuran*
para ver al que ha nacido,
se van por donde han venido.
¿Pero quiénes aseguran
que es éste el niño que auguran?
dice un rumor insidioso.
Con espíritu amoroso.
el buey y la mula hablaron.
Los ángeles se callaron.
Dios se quedó silencioso.

VI

A OSCURAS *está el pesebre.*
Duerme Dios entre la paja
—buen estuche, buena alhaja—
para que el sueño se quiebre.
Escondido está en la fiebre
del amor y te reclama.
Pero sólo al que lo llama
abrirá con mano ardiente,
sólo al que llame impaciente
que el Amor ama a quien ama.

Salvador Moreno.
Santuario.
JIMENA DE LA FRONTERA (CÁDIZ).

LA APOTEOSIS DE UNAS HILANDERAS

POR

PAULINO GARAGORRI

Pequeña historia de su ascensión con una carta de Ortega

CAMBIO DE GÉNERO

En pintura, como en literatura, es habitual ordenar las obras de un autor conforme a los géneros por él cultivados. Así, en el caso de Velázquez, suelen agruparse sus lienzos de acuerdo con ciertas rúbricas consabidas: cuadros religiosos, retratos, paisajes, bodegones, mitologías, historias, etc. En algunos casos esta clasificación ha sufrido cambios; por ejemplo, *La mulata* se ha convertido en *Cristo y sus discípulos en Emmaus*, al descubrirse en el cuadro una doble situación análogamente a como sucedía en *Cristo en casa de Marta y María*; aunque en rigor, el carácter de lo representado en el fondo de uno y otro cuadro es incierto, al no poderse precisar si se trata de ventana, espejo o mera imagen, y por ello lo es también el argumento del lienzo. Otro ejemplo es el antes denominado *Baco* y hoy *Los Borrachos*. Pero más reciente ha sido la transformación que ha experimentado el cuadro conocido por *Las hilanderas*. En los catálogos del Museo del Prado, preparados por Madrazo, se le daba ese nombre y se justificaba la apelación por ver en él representada la Fábrica de Tapices de Santa Isabel; en su primer término se reconocían cinco laboriosas y auténticas hilanderas, y en el estrado posterior tres damas que visitaban el taller madrileño y contemplaban algunos tapices allí colgados. En cambio, en el ordenado por Sánchez Cantón, el rótulo del cuadro nos conduce a las regiones de la mitología, a la contienda fabulosa entre Palas y Aracne. ¿A qué se debe el endiosamiento de aquellas modestas operarias? ¿Qué razones autorizan esta apoteosis? Las indicaciones del nuevo catálogo son muy sumarias, como es natural en semejante lugar. Pero si intentamos averiguarlo en los libros dedicados al pintor y acudimos a los más monumentales que recientemente han aparecido hallamos que el proceso de su ascensión se narra muy imperfectamente.

Debo quizá excusarme por acudir a contar esta pequeña historia, que es mera minucia, y hacerlo quien es sólo un aficionado a Velázquez. Sin embargo, las conmemoraciones del tercer centenario de su muerte parecen abrir la puerta a los detalles y, sobre todo, la aportación de unas páginas inéditas de Ortega acerca del tema quizá justifica por sí la intromisión en el asunto.

LAS PARCAS HILANDERAS

El origen de mi aproximación al caso procede de una «Introducción a Velázquez» publicada por Ortega en 1943 como prólogo a un portfolio de reproducciones de sus cuadros editados en Berna, en versión alemana, y muy luego en versión francesa e inglesa. En su texto, Ortega incluía a *Las hilanderas* entre los cuadros de género mitológico e insinuaba que su tema pudiera ser la representación de las Parcas tejedoras. A las mitologías que pinta Velázquez «hay que agregar —escribe Ortega— su obra máxima —*Las hilanderas*—, en la cual ignoro por qué no se ha reconocido siempre una mitología, siquiera sea la de representar las Parcas tejiendo con sus hilos el tapiz de cada existencia. Pero todas estas mitologías velazquinas tienen un aspecto extraño, ante el cual, confiésenlo o no, no han sabido qué hacerse los historiadores del arte. Se ha dicho que eran parodias, burlas; pero se ha dicho sin convencimiento. Es cierto que Velázquez, aun aceptando pintar mitologías, va a hacerlo con un sentido opuesto al que sus contemporáneos —pintores y público— buscaban en ellas. Para éstos un asunto mitológico era una promesa de inverosimilitudes. Para Velázquez es un «motivo» que permite agrupar figuras en una escena inteligible. Pero no acompaña al mito en su fuga más allá de este mundo. Al contrario: ante un posible tema de este género Velázquez se pregunta qué situación real, la cual pueda con aproximación darse aquí y ahora, corresponde a la ideal situación que es el asunto mitológico. *Baco* es una escena cualquiera de borrachos, *Vulcano* es una fragua, *Las Parcas* un taller de tapicería, *Esopo* y *Menipo* los eternos hara pientos que con aspecto de mendigos pasan ante nosotros desdeñando las riquezas y vanidades. Es decir, que Velázquez busca la raíz de todo mito en lo que podríamos llamar su logaritmo de realidad, y eso es lo que pinta. No es, pues, burla, parodia, pero sí es volcar del revés el mito, y en vez de dejarse arrebatar por

él hacia un mundo imaginario, obligarlo a retroceder hacia la verosimilitud». (*Velázquez*, Colección «El Arquero», Madrid, 1959, página 40.) La afirmación de que el cuadro es una mitología se ampara, pues, en una interpretación general del «tratamiento» que con esos temas emplea Velázquez distinta de la habitual (1).

TRES O CUATRO ESCALONES

De otra parte, los expertos e investigadores en la historia de la pintura habían observado algunas coincidencias al analizar ese cuadro que les llevarían, por otros métodos, a un resultado semejante. Pero ello ocurrió paso a paso.

En 1931, Philiph Hendy había publicado el catálogo de la galería particular de una coleccionista norteamericana —*The Isabella Stewart Granger museum. Catalogue of the exhibited paintings and drawings*. Boston— y al describir uno de sus cuadros, el *Rapto de Europa*, del Tiziano, advirtió que había sido reproducido por Velázquez en el tapiz al fondo del estrado posterior de *Las hilanderas*. El lienzo del Tiziano pertenecía a la galería real en tiempo de Felipe IV y sin duda fué conocido por Velázquez. En otro libro más reciente —*Spanish painting*, London, 1946— Hendy volvió a hacer constar la coincidencia.

Esta identificación permitía excluir del tapiz a dos figuras semiconfundidas con él, cuya interpretación ha sido problemática, pues su desdibujo hacía incierto si pretenden sugerir personajes exentos o deben asimilarse al mismo tapiz. La situada a la izquierda —del espectador— con la cabeza cubierta por un casco, alza con imperio su diestra conminando a la que le da réplica —ésta indudablemente femenina—, que parece atenderla con sorpresa o abatimiento. A la derecha, Justi creyó percibir un tercer personaje en lo que ahora reconocemos como el revuelo del ropaje de Europa, y ya atribuía a esas figuras, que interpretaba como fundidas en el tapiz, la función de representar algún «episodio de un drama mitológico» —*Velázquez y su sigio*, Madrid, 1953, página 744—, pero, como es sabido, a su juicio el cuadro reproduce una situación real en la citada fábrica de tapices (2). Al parecer,

(1) P. Lefort había advertido que Velázquez trata el tema «ou pris dans la vie réelle, ou ramemé a la vie réelle» —*Velázquez*, París, 1888, pág. 8— y el propio Ortega en un ensayo primerizo calificó de «burla de toda mitología» al estilo que adopta Velázquez con los dioses «Tres cuadros del vino», en *El Espectador*, tomo I.

(2) Aunque Justi se inclina, en este caso como en otros, por una génesis casual en la configuración del cuadro, pues lo considera una «instan-

en algunos catálogos del Prado ya se aludió a la escena del tapiz considerándola también de tema mitológico relacionado con *Minerva* y *Juno*; probablemente, el casco facilitó la atribución.

Por su parte, en 1940, Enriqueta Harris —*The Prado*, London— recordó que siendo *Minerva* diosa tutelar del arte de tejer tapices podía preguntarse si la otra figura no sería *Aracne*, la muchacha de Lidia que envanecida por su acierto en ese oficio se atrevió a retar a la diosa. Esta asociación, sugerida por la tradicional interpretación del cuadro ha sido decisiva para las ulteriores investigaciones.

En su libro *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros* (Sevilla, 1947), Angulo escribió que: «La composición de *Las hilanderas* tiene su origen nada menos que en la bóveda de la Capilla Sixtina. Por desconcertante que el hecho resulte al pronto, es indiscutible." "El compartimento elegido... es el correspondiente a la Sibila Persica. El desnudo de la derecha, nervioso y violento, despojado de su violencia, se transforma en la hilandera de la devanadera. El modelo sólo sufre en ella las indispensables alteraciones; el barroquismo de Velázquez convierte el cubo renacentista miguelangesco en el banquillo de madera, escorzado, en que se asienta la joven. El saliente del almohadón en que apoya su brazo el joven sugiere la masa de la canasta de la muchacha que recibe los ovillos de lana; y la línea exterior del arco transversal miguelangelesco de este lado le indica el emplazamiento de la puerta de la derecha... De su compañera del torno, Velázquez sólo acepta su frontalidad, pero no por eso olvida la nota concreta. La pierna, que atraviesa oblicua en el primer plano, procede del modelo de la Sixtina.» «Si allí aparece [en la Sixtina], el Todopoderoso con el brazo en alto en actitud creadora, también en el tapiz del fondo encontramos a Minerva haciendo sentir con gesto análogo el efecto de su potestad divina.» En este libro rastrea Angulo algunos verosímiles precedentes inspiradores de cuadros de Velázquez; más en lo transcrito, su darwinismo parece excesivo. Pero, de ser aceptable, no se ve por

---

tánea» extraída de la realidad, no se olvide que también piensa que es infundado catalogar a Velázquez «entre los realistas que arrojan al rincón de los objetos inservibles académicos la composición» —pág. 748—. Lo subrayo porque H. Soehner lo olvida cuando dice: «Angulo, que se opone principalmente a la concepción de Justi y de Beruete, olvida que entretanto A. L. Mayer ya había separado el arte de Velázquez del impresionismo» —«El estado actual de la investigación sobre Velázquez», *Clavileño*, número 9, pág. 27—.

qué el descubrimiento sería "desconcertante". Pues no sólo consta, según Angulo recuerda, que por intercesión del cardenal Barberino se autorizó a Velázquez para entrar y dibujar en la capilla Sixtina, sino que Palomino refiere en su biografía que hizo "varios dibujos, unos con colores, otros con lápiz, del Juicio, de los Profetas y Sibilas, etcétera" —*El parnaso español pintoresco*, 106 § III—.

La más interesante contribución de Angulo a la interpretación del cuadro se contiene en un artículo «Las hilanderas», publicado en 1948 (*Archivo Español de Arte*, núm. 81). Consiste su acierto en darse cuenta del nexo existente entre diversos datos que ya eran conocidos y mediante el cual se confirma que la disputa entre Palas y Aracne es lo representado por Velázquez en el estrado posterior del cuadro. Son estos datos: *a*) el testimonio documental, facilitado por el inventario de la librería de Velázquez, analizado por Sánchez Cantón («La librería de Velázquez», en el «Homenaje a Menéndez Pidal», Madrid, 1925), de que el pintor conocía el mito; *b*) la identificación, antes citada, de que el tapiz de fondo representaba el rapto de Europa, y a la que ignorando el precedente había llegado el propio Angulo, y *c*) la observación de E. Harris, que sugiere la idea de encarnar Palas y Aracne las dos figuras centrales del estrado. Con estos datos Angulo concluye: «Pues bien, el haberse representado el rapto de Europa como fondo del diálogo de Palas y su interlocutora, confirma plenamente el que ésta sea Aracne. El rapto de Europa fué precisamente la primera fábula que en su contienda con la diosa figuró en su tapiz la vanidosa hija de Hypapea." Al advertir, pues, el nexo que liga al rapto de Europa con Palas y Aracne se confirma la sugerencia de E. Harrys y parece probarse que el argumento de lo pintado por Velázquez en el estrado es el mito de Palas y Aracne.

Complementariamente, Angulo se pregunta por la circunscripción del mito en el conjunto de lo representado en el cuadro, pues la ausencia de cenefa inferior en el tapiz concede, según advertimos, una semirrealidad a las imágenes de Palas y Aracne; sugiere también que las damas del estrado son las mujeres que de todos los lugares de Lidia acudían a ver las obras de Aracne, y estima que incluso las hilanderas del primer término pudieran figurar otra fase del mito, el momento en que Palas, disfrazada de vieja, visita a Aracne en su taller de tejedora. Palas sería la hilandera y Aracne la devanadora velazqueñas. Pero todo esto le parece problemático y agrega: «Esta posible interpretación de *Las hilanderas*, como cuadro de simple asunto mitológico, es tan opuesta

a la tradicionalmente admitida que no me decido a proponerla sino como pura hipótesis, hipótesis que, en cualquier caso, tendrá la utilidad de llamar la atención sobre la existencia del problema.»

Por otra parte, recuerda Angulo la existencia en Palacio de un cuadro de Rubéns, copiado por Mazo, que figura *La contienda de Palas y Aracne*, y la coincidencia que Sánchez Cantón descubrió entre dicho lienzo y el reproducido por Velázquez al fondo de *Las meninas* (*Las meninas y sus personajes*, 1943); y también menciona el otro cuadro de igual título, de Lucas Jordán y conservado en El Escorial, que prueba la persistencia del tema. Pero ambos cuadros no presentan sino la mínima analogía con *Las hilanderas*.

El último escalón en éstas investigaciones eruditas, que viene a corroborar la confirmación obtenida por Angulo, se ha debido a M. L. Caturla, la cual ha descubierto en un inventario de los bienes de don Pedro de Arce, llevado a cabo en 1664, un cuadro así descrito: «Otra pintura de Diego Velázquez de la fábula de Aracne, de más de tres varas de largo y dos de caída, tasada en quinientos ducados» (*A. E. de A.*, núm. 84, 1948.) Las dimensiones no coinciden con el cuadro del Prado, ni aun acudiendo como hace la investigadora a la fórmula de descontar los trozos ostensiblemente añadidos que tiene en su parte superior y en ambos laterales, los cuales, según ella, procederían de otra mano ajena e inhábil. Cierto que el sombreado de las aristas de la bóveda parece imperfecto, que el cuadro recortado concentra la luz y el movimiento, pero es poco probable que Velázquez no concibiese esta composición con todo el ámbito espacial que hoy incluye, y sin el acierto del óculo sobre el luneto. A pesar de ello, el antecedente descubierto por Caturla es muy importante en el tema, pues vendría a ser el primer testimonio conservado acerca del cuadro si éste fuese el mismo. Es sabido que no se registra en los inventarios de Palacio, como procedente del Buen Retiro, hasta el de 1772 —«Una fábrica de tapices y varias mujeres hilando y devanando...»— y sólo en el de 1792 se le denomina, «llamado de *Las hilanderas*». El primer testimonio literario es el contenido en el tomo VI (1776) del *Viaje de España*, de Ponz, al describirlo en el Cuarto del Rey: «el famoso cuadro de ciertas mujeres hilando». Al referirse a él también Mengs, con sus atinados juicios, lo denomina «el cuadro de las hilanderas». Es extraño que de este «famoso cuadro» nada precedente conste dicho: ni siquiera en la fundamental biografía de Palo-

mino antes citada, que es de 1724 (3). Sin embargo, se le ha supuesto depositado en Palacio en 1734, para atribuir al incendio de esa fecha el mal estado de conservación del lienzo y, particularmente, las aludidas anexiones.

En definitiva, pues, y por estos pasos contados, se fué imponiendo la conveniencia de rectificar el tema representado en *Las hilanderas*.

Pero también ese año de 1948 (*A. E. de A.*, núm. 83), publica Angulo una recensión del libro de Elisabeth Du Gue Trapier (*Velázquez*, New York, 1948) recién aparecido. Por él viene a conocer el trabajo de Hendy, precursor de su identificación. Discute la tesis de la autora sobre el cuadro en cuestión que es, ciertamente, infundada. Y también recalca algunas de sus propias afirmaciones: que Palas y Aracne forman parte del tapiz; que las hilanderas del primer término son personajes del mito.

La lectura de este libro da a Angulo ocasión para reconocer el precedente de Hendy (4); dado que en sus páginas también se consigna cuidadosamente el «penetrante análisis» de Ortega al asunto de las mitologías en Velázquez (pág. 140), sorprende no reconozca la precedencia de éste en insinuar que *Las hilanderas* son una mitología.

EL PORQUÉ DE LAS PARCAS

Esta omisión, que era prueba del escaso relieve alcanzado en nuestros medios artísticos por el trabajo de Ortega, me llevó a publicar un breve comentario al mismo (en *Insula*, núm. 41, mayo, 1949), en el que aludía a esta ausencia; el subsuelo de mi alusión era la escalonada historia de la apoteosis de *Las hilanderas*, que dejo referida.

Pero, en definitiva, la hipótesis de la fábula de Aracne parecía ofrecer bastante solidez, y ello me hizo preguntar un día a Ortega por el fundamento de la suya, de las Parcas hilanderas, al tiempo que le detallé los descubrimientos que otros habían hecho sobre

---

(3) A juzgar por lo que Cruzada Villaamil refiere sobre los inventarios de Palacio, cabe sospechar que el cuadro figure en alguno precedente aunque no se haya sabido identificarle por su imperfecta descripción —*Rubens, diplomático español*, Madrid, 1874, cap. VI—.

(4) He hallado otro precedente anterior a ambos en Emile Michel, quien tras afirmar que el tapiz presenta un «sujet mythologique» escribe: «Les rayons du soleil se jouent sur la tapisserie, ou l'on entrevoit vaguement deux personnages allégoriques et comme une figure d'Europe sur un taureau blanc escortée par un vol de petits Amours dans un ciel pâle». *Etudes sur l'histoire de l'art*, París, 1895, pág. 110.

el cuadro, de lo que él ya tenía alguna noticia. Ortega creyó oportuno declarar los motivos de su atribución y me prometió comunicármelos en una carta, que a mi vez, podría publicar con antecedentes o reflexiones que estimase oportunos. Sin embargo, otras ocupaciones más interesantes fueron postergando el tema que pareció olvidado. Pero Ortega había iniciado la carta, y ahora, entre sus papeles inéditos, ha aparecido (5). Dice así:

«Querido Garagorri:

La contestación a la pregunta que me hace reclama una breve prehistoria: la de esas páginas mías sobre Velázquez donde sugiero que *Las hilanderas* pudieran «representar las Parcas».

En el año 1943 la «Editorial Iris», de Berna, me escribió a Lisboa pidiéndome una introducción a ciertas reproducciones en doce colores que de algunos cuadros velazquinos pensaba hacer. Respondí haciendo notar que no era yo historiador del Arte, que mi oficio en la historia de la pintura era el de Gran Ignorante ante el Altísimo. El editor, con la tozudez ingénita a su gremio, insistió en su demanda, declarándome que su aspiración era precisamente hacer hablar sobre Velázquez a alguien que no fuese especialista. Cuanto más aborrecible y cobarde y desgarbado me parece el suicidio formal, más estimo los pequeños suicidios dentro de la vida que, en cierto modo, son los únicos auténticos porque en ellos el suicida sobrevive a su suicidio, asiste a él y en efecto lo padece, *Stirb und werde* —muere y llegarás a ser—, decía Goethe. Por esta razón, me hizo gracia el insensato propósito de aquel editor, ya que, quitando los eufemismos, significaba desear concienzudamente que hablase de un asunto quien no entendía de él. Se proponía y me proponía imprimir un salto mortal. En vista de ello acepté el compromiso. Sospecho que contribuyó a mi resolución la imagen de unos francos suizos, muy pocos por cierto, que el editor blandía en su carta. Todos estos años he andado sobremanera escaso de metales preciosos o sus trasmutos bancarios de papel. Decir que lo sospecho no es tropo. En la mayor parte de los casos ignoramos cuáles son los ingredientes efectivos de nuestras resoluciones

(5) Sus herederos han tenido la bondad de autorizarme la publicación de la carta.

y la verdad pura es que suelo preferir la penuria a la dependencia. En el caso no había riesgo de ésta, pero se presentaba el de torear mi propia ignorancia.

Y aquí tiene por qué me encontré un buen día delante de unas cuartillas yermas teniendo que escribir sobre Velázquez. Hice el conjuro que llama hacia el palomar a las zoritas de los pensamientos distantes. Acudieron de seguida en nutridas bandadas, porque en varias etapas de mi vida había pensado mucho sobre pintura y sobre Velázquez. Pero tener ideas sobre una cosa no es saber de ella. Es preciso que las ideas sean verdaderas, que entren en la realidad y coincidan como la llave en la cerradura. Tuve, pues, que rehacer viejas lecturas sobre Velázquez e intentar otras nuevas. Pero me hallaba sin libros, y no es Lisboa lugar donde se críen frondosas bibliotecas. En ocasión más oportuna contaré mis apuros bibliográficos y cómo, a la postre, tuve que suspender la redacción de todo un libro sobre Velázquez a que la improvisación de las páginas publicadas me movió. Ahora necesitaba hacerlo constar porque esa falta de libros, como verá, me impidió seguir la pista de mi interpretación de *Las hilanderas* como cuadro mitológico. María Luisa Caturla me prestó generosamente un ejemplar del Justi, que sigue siendo el *Corpus* de noticias sobre Velázquez y sin el cual no es posible andar por la obra de nuestro gran pintor. Es una obra concienzuda, simpática y roma. En el Museo de las Ventanas Verdes tiene la dirección una pequeña biblioteca de arte que el señor Couto puso a mi disposición. Muy pocas cosas de ella, sin embargo, eran para mi intento aprovechables. Necesitaba ver a Velázquez surgiendo sobre el *seicento* italiano, que es su fondo natural. Pero el *seicento* —sea dicho para vergüenza de la historia del arte— está muy poco estudiado. En el Prólogo a la *Historia de la Filosofía*, de Brehier, me quejé de que no se haya prestado debida atención a las épocas deslucidas, sobre todo a las llamadas de decadencia, cuando es en ellas donde se hacen manifiestos los secretos de las gloriosas, secretos que su mismo esplendor no deja ver claros. Sobre el *seicento* italiano no había en aquellas fechas más que tres libros que se ocupan de una u otra parte de Italia. Sánchez Cantón, caritativo, me dejó ver uno de ellos. Era, sobre todo, ineludible estudiar bien a Caravaggio, pero ¡cosa increíble!, sobre Caravaggio, que fué el último gran

estremecimiento creador en la pintura italiana, no se había escrito un solo libro suficiente.

Siempre me había parecido este cuadro —*Las hilanderas*— el único enigmático que hay en toda la obra de Velázquez. Justi lo diagnosticó como una fórmula sobre la cual han cabalgado los demás; sería el primer cuadro de una fábrica. La atmósfera socialista de los últimos cincuenta años favoreció esta interpretación. En 1911 estaba yo en Marburg. Tenía veintisiete años. Hermann Cohen, el gran instaurador del neokantismo, había aquella primavera concluído la redacción de su *Estética del sentimiento puro*. Al terminar el semestre académico, Cohen se fué a Roma, donde solía pasar las vacaciones, y me entregó el texto mecanografiado de la obra recién nacida para que yo lo amparase hasta su vuelta. Allí leí lo que decía de *Las hilanderas*, cuadro al que dedica casi dos páginas. Lo principal es esto: «Este cuadro, de suprema belleza, es el *primer cuadro de fábrica* que se ha pintado. *El pintor cortesano español tiene esta significación en la Historia del socialismo* (los subrayados son del propio Cohen); esto podría contener una indicación más positiva que la sugerida de sólito por la ironía de la Historia universal. La obra no es por azar la obra maestra de sus años postreros, sino que es mera conclusión de lo que su *Aguador* había iniciado. Y es la trasposición en la perfecta belleza y en la plena luz de la vida social, como en el claro-oscuro de sus grandes luchas las figuras burlescas de los «enanos» y de los «bufones», y redondea así el gran mundo del humorismo que es el íntimo punto central en la obra total de este pintor cortesano.» Las últimas líneas son, como usted advierte, perfectamente ininteligibles y un buen ejemplo de cómo por aquellas fechas, y aun diez años después de que Husserl publicase sus *Investigaciones lógicas*, escribían los filósofos. Porque Cohen fué incuestionablemente un gran filósofo. Pero aquí nos importan las primeras. Cuando Cohen volvió aproveché la debilidad que por mí sentía para hacerle ver la extravagancia que significaba dar, en esa forma, un puesto a Velázquez en la historia del socialismo y lo improbable que me parecía la interpretación de Justi. Pero Cohen que, aunque contrario a Marx, era socialista como lo han sido todos los profetas de Israel, no rectificaba jamás, y en su libro, publicado meses después, el párrafo aparece intacto con

la excesiva precisión de su comienzo y la excesiva imprecisión de su cuarto trasero. La cosa no tenía remedio, y *Las hilanderas* seguiría siendo un cuadro obrerista. Todavía, en su *Historia de la pintura española*, A. L. Mayer repetirá la antífona.

Es éste un buen ejemplo de cómo la función de las ideas en la vida del hombre es, con la mayor frecuencia, el de interponerse entre las cosas y él para no dejárselas ver. Porque antes de percatarnos del tema que este cuadro pueda exponer, debía haber sorprendido su cariz pictórico. Es, en efecto, el cuadro más italiano, más veneciano, de Velázquez. Precisamente las dos hilanderas son las dos únicas figuras «italianas» que ha pintado. La de la derecha lo es en superlativo como lo demuestra su forma *serpentinata*. La figura torsionada es rara en la pintura propiamente española, mientras que en Italia, desde el manierismo, es casi inevitable, y Caravaggio, que en esto como en todo, no hará sino extremar los principios de la tradición pictórica italiana, las multiplica hasta el punto de que en uno de sus cuadros pueden contarse hasta cinco figuras *serpentinate*. El porqué la pintura italiana tenía que acabar en el gorgorito del serpentinismo no ha sido nunca declarado, porque los historiadores del arte, como los demás, fabrican una historia sin porqués, es decir, sin vértebras. Pero no es este momento para hacerlo patente.

Nunca pude aceptar que estas dos criaturas fuesen simplemente unas honradas obreras. No porque piense que no son honradas y que no son obreras. Lo son, pero obran labor mágica y trascendente. El Sindicato a que pertenecen es el de Homero y Ovidio.»

La carta nos procura la cita de Cohen y subraya el italianismo del cuadro, pero quedó interrumpida cuando parece iniciar la prueba de su hipótesis. Mas ésta no ha permanecido tácita. En otro escrito posterior —uno de sus últimos trabajos—, la nueva «Introducción a Velázquez» (*Velázquez* —impreso en Zurich por Conzett & Hubber—, Madrid, 1954), se refiere Ortega a lo ocu rrido en la interpretación de *Las hilanderas* —con cierto desenfoque— y acredita así la suya: «... yo recordaba [un texto latino] que valió siempre como una aria de bravura entre los humanistas: las *Nupcias de Thetis y Peleo*, que es el poema más

largo y remilgado de Catulo. La escena acontece delante de unos tapices que las jóvenes de Tesalia contemplan. Ante esos tapices, las Parcas cantan sus profecías sobre el futuro de aquel ilustre enlace y mientras cantan hilan: «La mano izquierda retiene la rueca cargada de muelle lana mientras la diestra tira de la lana levemente, forma con ella un hilo que los dedos invertidos redondean a la vez que el pulgar inclinado hace girar el huso redondo... A sus pies canastillas de junco trenzado contienen los blancos vellones.» Hay, por caso único, en este cuadro de Velázquez un ambiente festival y musical que respondería bien a los versos de Catulo. (Versos 311 y sigs.)

Ortega se limita, pues, a aducir esta imagen literaria de plausible semejanza con *Las hilanderas*, y lo hace más como propia justificación que como decidido testimonio en prueba de su hipótesis; reconoce, por otra parte, la mayor frecuencia en la iconografía de las Parcas de la aparición de tres y no sólo dos figuras principales (6), pero también advierte que el tema de la contienda entre Palas y Aracne es el arte de tejer, y que en este cuadro los personajes «no se ocupan de tejer, sino de hilar». Y subraya de nuevo en su texto que el error de no advertir que el cuadro era una mitología procede de no haberse planteado el problema general del tratamiento de Velázquez a estos temas.

LOS DISTINTOS MÉTODOS

Quisiera reconocer que lo más interesante de toda esta pequeña historia, desde el punto de vista intelectual —y ello es lo que hubiese deseado destacar, por mi parte, en el previsto comentario a la carta de Ortega—, es el distinto método empleado por unos y otros para llegar a un parejo resultado.

La crítica e interpretación pictórica pretende precisar la atribución del cuadro, su datación, incluso, naturalmente, las intenciones de su autor al producirlo. Para fijar esos datos usa distintos métodos que conviene siquiera aludir en contadas palabras El más reciente, y por ello menos utilizado, aplica al objeto ciertas técnicas científicas que permiten reconocer las imágenes en él sobrepuestas o la antigüedad de sus materiales. No creo que con *Las hilanderas* se haya ensayado ese método; las dificul-

---

(6) Ya en la *Descripción de Grecia*, de Pausanias, se dice que en el templo de Delfos «están dos imágenes de las Moiras y sustituyendo a la tercera la de Zeus Moiragetes» —X, 24, 4—. Y también Winckelmann alude a la diversidad de la representación de las Parcas (Libro IV, cap. VI, 103).

tades con que lucha el Museo del Prado excluyen esos modernos refinamientos (7). Otro método es la crítica del estilo, entendiendo por tal los rasgos formales perceptibles en el dibujo, el color, la pincelada y la composición de los cuadros; también, lo que se llama la técnica de cada artista, en la medida en que su obra acusa sus modos de trabajar. Extremando los hechos diríamos que para ejercer esta crítica bastaría una mera cultura visual, una sensible y experta retina. Con distinto método proceden quienes especialmente se dedican a la búsqueda y ordenación de las fuentes históricas objetivas de índole literaria y documental. Hacen acopio de cuanto, en algún modo, tuvo que ver y puede asociarse al autor o a la obra investigada sin hacerse tanta cuestión de la jerarquía como de la abundancia de los datos obtenidos. Son los eruditos, y su labor ancilar sirve a todos y, en general, es, injustamente, desagradecida. Sólo cuando ellos pretendan pasar por más de lo que son es justo arrinconarles en su doméstico departamento. Diríamos —también exagerando— que pueden ejercer su labor —en este caso la crítica del arte pictórico— sin haber visto un cuadro, bastándoles a lo sumo la más vulgar reproducción mecánica del mismo para lo que de él pretenden obtener.

Pero cabe otra clase de crítica, en menor grado y deficiente modo intentada, y en la cual el método manejaría, sobre todo, la categoría de lo posible, y de lo más verosímil o probable en cada caso. Sería menester, al ejercerla, saber representarse ante cada cosa a ella misma solamente como una de entre las posibles que, en vez de ella, pudieron haberla sustituído. Por tanto, viéndola nacer no del azar incontrolable, sino de la, en gran parte, imaginable posibilidad; pues las posibilidades de cada hombre son, en cada época, para cada individuo y ante cada situación limitadas. En concreto, esta crítica es la que se ejercita al preguntarse, ¿qué puede ser esto? Y de entre lo posible o que *puede* ser, concluir, por verosimilitud, esto tiene que ser *tal*.

Tomando como ejemplos metódicos los de Ortega y Angulo hubiese intentado mostrar cómo por distintos caminos llegaban

(7) Conviene reconocer que nuestro Prado tiene el grave defecto de la iluminación escasa de los cuadros; la mejor luz que se disfruta en las nuevas salas obtenidas con la reforma proyectada por el arquitecto Fernando Chueca y Goitia en 1958, hacen aún más acusado el déficit. Aparte ese detalle contrasta nuestro museo con los de Viena y Munich, por ejemplo, en lo polvoriento de muchos cuadros; no creo que sea cuestionable que deba aliviarse cuidadosamente a los lienzos del polvo de los siglos.

a un resultado semejante. Cómo Ortega formula que *Las hilanderas* pueden ser una mitología, conducido por ciertos *principios*, y cómo Angulo concluye que lo es impulsado por la cohabitación en su mente de determinadas experiencias parciales, cuya asociación las devuelve su íntegro e inesperado sentido.

No es necesario mencionar ahora la otra clase fundamental de crítica: la estética. Pero sí dejar reconocido que, naturalmente, de hecho, los métodos aludidos pueden y suelen darse mezclados, en fértil complementariedad, si bien con grandes y evidentes desequilibrios en favor de uno u otro (8).

EXCULPACIÓN

Contada esta pequeña historia de la transformación de *Las hilanderas* es fácil comprobar mi anterior advertencia de que en recientes libros monográficos sobre Velázquez se narra imperfectamente. Pues en su «Después de Justi. Medio siglo de estudios velazquistas» —epílogo a la versión española de Justi: Madrid, 1953—, Gaya Nuño da cuenta de modo minucioso e interesante de las incidencias del medio siglo transcurrido, pero al ocuparse del cambio de título de *Las hilanderas,* no acusa la decisiva contribución de E. Harris y de Ortega en el descubrimiento de que el tema sea una mitología; también comenta dos artículos sobre el cuadro, de Charles de Tolnay —*Gazette des Beaux Arts*, XXXV, 1949— y de Aron Borelius —*Etudes sur Velázquez,* Linkoping, 1949—, cuyas reflexiones no parecen renovar lo que llevamos expuesto. Y, por otra parte, Bernardino de Pantorba ha publicado un considerable volumen —*La vida y la obra de Velázquez,* Madrid, 1953—, cuya referencia sobre el caso no aclara nada (9).

---

(8) El esquema bosquejado sólo pretende insinuar por dónde hubiese ido mi comentario. Sobre los métodos y conceptos en la crítica de arte puede verse el interesante trabajo de Lafuente Ferrari: *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte,* Madrid, 1951. En su *Velázquez* —Madrid, 1959, pág. 72, nota— define Ortega su posición frente a las tendencias contemporáneas en la historia del arte. Los siguientes escritos, que Ortega dedicó a Velázquez, obtuvieron también escasa resonancia. «La reviviscencia de los cuadros» fué muy pertinentemente comentada en un artículo de Camón Aznar (*ABC* de 4 de mayo de 1947); los *Papeles sobre Velázquez y Goya,* mereció una interesante recensión de Tierno Galván (*Clavileño,* núm. 4); el cursillo en San Sebastián, un artículo de Carlos Ribera en un diario local (*La Voz de España* de 16 de octubre de 1947), en el cual este crítico y pintor ha vuelto a publicar (4, 5 y 6 de noviembre de 1959) una serie de inteligentes reflexiones con motivo de la edición conjunta del *Velázquez,* Colección «El arquero», Madrid, 1959.)

(9) Dice lo siguiente: «La seductora fraseología de Ortega y Gasset ha contribuído no poco a esta nueva interpretación de una obra que es tan sencilla y clara de asunto. Siempre hay escritores propensos a lanzar nove-

Pero, en definitiva, ¿está resuelto el problema del argumento del cuadro velazquino porque la *Fábula de Palas y Aracne* aparezca en el nuevo catálogo del Prado? El estado de la cuestión, tal como lo dejamos expuesto, dista mucho de persuadir el ánimo en pro de las Parcas, pero tampoco suficientemente a favor de la fábula.

Nuevas lecturas de la posterior bibliografía y algunos detalles hallados en la precedente al planteamiento anterior, que no he visto aducidos, más ciertas reflexiones de sesgo metódico, me han conducido a una revisión del problema que ocupará partes ulteriores de este artículo (10); pero adelanto que abona la hipótesis antinaturalista y nos confirma que en las laboriosas hilanderas aparece el trasunto de un mito.

---

dades, y otros dispuestos a acogerlas con toda efusión. Comprendemos el cansancio que produce lo trillado entre muchas gentes de pluma; pero, honradamente hablando, los cuadros de Velázquez no se prestan a ingeniosas exégesis ni a deslumbrantes juegos de palabras. No tienen dobles ni ocultas intenciones. Sus temas se explican perfectamente por sí mismos. Todo esto escrito por Ortega, de que el cuadro es una obra mitológica, de que debe reconocerse en él una mitología, siquiera sea la de presentar las Parcas tejiendo con sus hilos el tapiz de nuestra existencia, parécenos no más que literatura. En nuestro libro, de información y crítica ceñida, no debemos conceder espacio a tan pomposas imágenes.»

(10) Una parte ha aparecido en la revista *Insula,* núm. 169, diciembre de 1960, con el título "Etimografías y etimologías". Este ensayo y otros estudios sobre Velázquez pertenecen al libro de próxima publicación *Velázquez y la imagen de la existencia.*

Paulino Garagorri
Marqués del Riscal, 9
MADRID

ANGEL DE LA MUERTE

POR

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

I

El tibio aroma de la sangre huída,
de los labios siguiendo la vertiente,
saboreando voluptuosamente,
aspirando el perfume de la herida,
rezuma la mirada, donde anida
el Angel de la Muerte; y se presiente
que, empapado de sombra y de relente,
la pulpa muerde de su amor suicida.
Las pupilas mojadas de ternura
y de vacío y soledad, beleño
con que el racimo del dolor madura,
brinda su fruto al amoroso dueño
que exprime lentamente su dulzura
y silencioso las entrega al sueño.

2

En el claro cristal de tus pupilas
—dulcemente vencidas de cariño—
duerme el paisaje desvelado y niño
y en él rendidamente te aniquilas.
El temblor de los álamos, la hondura
gozosamente verde del boscaje,
el agua musical en donde cuaje
el alma derramada en la espesura.
La sangre densa y tibia que nos bebe
—mojada rosa o desleída nieve—
un íntimo dolor, tenue delicia:
y suave, silencioso y zahareño
—el ala en nuestros párpados— el sueño,
el sueño que los ojos acaricia.

3

Al soñarte me sueño y nos soñamos;
al entregarme, esquivo no eres mío;
en sonámbula busca en el vacío

de tu ausencia me pierdo. Mis reclamos
amorosos ignoras. Caminamos
sin jamás encontrarnos, desvarío
de un amor imposible que, tardío,
madura en frutas y se extingue en ramos.
Siento tu pulpa dulce como un beso
de inmensidad y plenitud dorados
que en vano ansío y zahareño niegas.
De tu amor en las redes estoy preso;
espero y oigo en tanto las pisadas
del ángel frío de pupilas ciegas.

4

Soñamos con vivir eternamente
y la vida se va, callada y leda,
como el viento meciendo la arboleda,
como el agua en la taza de la fuente.
La voz amada cesa de repente
y del perfume ni el efluvio queda;
la carne se hace sombra, y ésta, seda
de ensueño, melodía evanescente.
El paisaje se adumbra. Todo es ruina
y nuestra sangre grita en el vacío
de Dios: de Dios, la soledad sonora.
Sólo existe el dolor. No se adivina
un más allá. Perlado de rocío,
el Angel de la Muerte al mundo llora.

5

Tu tristeza, Señor, es mi tristeza
y en el dolor común nos encontramos.
Camino de la muerte juntos vamos.
Estamos solos y la noche empieza.
Te he formado en mi sangre pieza a pieza
con perfumes, con notas y con ramos.
Hijo mío eres tú y nos amamos
porque nace el amor de la tristeza.
De la pena de ansiarte me has nacido
y ya eres más verdad que quien te crea
y en tu carne me veo repetido.

¿Carne eres tú, Señor, o eres idea?
Llévame en ti, y lléveme el olvido
como el alga podrida la marea.

6

Vienes como un murmullo por mis venas
de oculto manantial, y el agua clara
de ti beber quisiera y cara a cara
contarte, sólo a ti, Señor, mis penas.
De tu luz mis entrañas están llenas,
eres tú mi trigal y mi almazara,
eres el hijo que tener ansiara,
eres mi redención y mis cadenas.
Si mi pupila en tu pupila viese
sabría que tú y yo —los dos a solas—
de carne somos y que soy tu imagen.
Que el ansia de tenerte nunca cese,
que oiga el fragor lejano de tus olas,
que tus brazos me estrujen y desgajen.

7

¿Cómo puedo negarte si me niego
por no existir sin ti, si soy tu sombra,
si el mundo es sólo césped, vía, alfombra
para tus pies heridos, andariego
que deambulas solitario y ciego
por la noche del alma que te nombra
su luz y su hermosura y no se asombra
de saberte por ella sin sosiego?
Tú eres mi ser, Señor, eres mi alivio,
mi sed, mi fuente, mi dolor, el tibio
aroma de mi sangre en ella oculto.
Eres árbol y flor, el jaramago
que seca el corazón. Tu amor lo pago
con el llanto perenne del insulto.

8

Te he sentido en los ojos de los canes
que merodean los estercoleros;
en los ojos sin luz, hirientes, hueros
con que los ciegos rompen, cual batanes,

el cristal de la noche; en los inanes
ojos vidriosos del cadáver, meros
espejos sin azogue, vertederos
del asco de la muerte. Tus afanes
he advertido en el légamo, en el cieno,
en el polvo, la sed y la sequía,
doquier dejas tu huella destructora.
Tu presencia, Señor, dulce veneno
que adormece las venas, linfa fría.
fuente sellada en que el silencio llora.
Dorada dulcemente de madura
e igual que un ala temblorosa y tierna,
la sangre de otra vida se te interna,
cauce escondido, amarga calentura.
Ese chorro vital, ese agua pura
que en pálpitos dormidos te gobierna,
en tu entraña despiertan la galerna
del hijo que se nace de tu hondura.
Mira tu sangre —espuma tibia y leve—
florecida de miel y de cariño,
rubio tallo de ti, dulzor cuajado.
Cuánta ternura en poca rosa y nieve,
cuánto misterio y ave hay en un niño,
ceniza de dolor, Verbo encarnado.

Antonio Iglesias Laguna.
Lombía, 7
MADRID

EL FUEGO Y LA NIEVE

POR

MIGUEL BUÑUEL

En el cielo, nubes negras, grises, con flecos malvas, verdosos; nubes de tormenta retorciéndose, cambiantes, pero sin traslación alguna, porque eran nubes que no conocían el viento; nubes prisioneras en su desesperación; nubes cargándose de electricidad colérica.

Y la tierra, en ondulaciones ascendentes, formando colinas de suaves contornos femeninos, cubierta de nieve. Una nieve fulgurante que ilumina las tinieblas que caían desde lo alto como crespones.

Ni una brizna de viento. Pleno silencio. Y un frío que obstruiría con sus penetrantes agujas la porosidad de los huesos.

En lo alto, majestuoso, erecto, el castillo se recortaba entre los flecos malvas y verdosos de las nubes. A sus pies, en un continuo descenso, las colinas cubiertas por la fulgurante nieve eran concubinas que anhelaban, impávidas, la caricia viril del viento.

Blancura y tinieblas. Frío y silencio. En el castillo, sólo una ventana iluminada por una luz parpadeante y rojiza.

Era la luz que irradiaba el fuego inacabable que se consumía en la chimenea de un amplio y destartalado salón. Las paredes, excepto la que estaba enfrente de la chimenea, estaban cubiertas por grandes cuadros, enmarcados en negro, en los que nada concreto podía distinguirse. La pared, frente a la chimenea, estaba cubierta por estanterías repletas de libros. Los únicos muebles eran una mesa con patas de hierro y un sillón monacal. Sobre la mesa, una máquina de escribir, papeles y libros en promiscuidad y gran desorden. En un rincón, tirado, un maniquí de alambre articulado al que le faltaba un brazo. En otro, un caballete con un lienzo apenas esbozado. Debajo de la mesa había un aparato que debía de ser un tomavistas de cine o sus restos. Difícil sería deambular por el amplio salón sin tropezar con algún libro desvencijado o lienzo rasgado o tirabuzones de celuloide cinematográfico. El polvo lo cubría todo, como polvo depositado hace siglos. Y pleno silencio dentro como afuera. Pero el ambiente, cálido.

El fuego se retorcía virilmente como torso esculpido por Miguel Angel. No se sabría distinguir si aquello era fuego u hom-

bre desnudo. Sí, aquello era fuego, un fuego humano. Sí, un hombre hecho no de carne y hueso, sino de llamas. Aquello que se consumía incesantemente era fuego, fuego humano, viril.

Y el fuego se encaminó hacia la ventana Mientras cruzaba la espaciosa habitación pensó:

«Y si conmigo ardiera todo esto... Pero no, no tenía ningún sentido suicidarse.»

Llegó ante la ventana y se encaramó sobre el alféizar. Sus ojos contemplaban la nieve fulgurante con tanto ardor que se pusieron blancos, lo mismo que el acero cuando se licúa en los altos hornos. Un estremecimiento recorrió todo su cuerpo y cerró los ojos. Sin abrirlos se incorporó al hogar, a la soledad del hogar.

«Aquí me consumiré —pensaba— en una consumación sin fin. Ah, si mi soledad se uniese a la soledad de la nieve amada. ¿La frialdad y el fuego unidos? Difícil. Pero, ¿imposible? Si ella no se convirtiera en llama a mi contacto, yo me convertiría en hielo.»

Y volvió a estremecerse desprendiendo tales llamaradas que parecía iba a prender fuego a la estancia. Y ya no pensó más y se durmió.

Se durmió quedándose envuelto en cenizas, como estatua recién esculpida envuelta por el polvo de los últimos toques del buril. Y cuando se despertó, lo mismo podían haber pasado días, años o siglos. Su primera mirada fué para el ventanal. Porque la nieve, más fulgurante que nunca, seguía fuera impertérrita bajo el implacable cielo tormentoso.

Todo continuaba igual. Entre el día y la noche. Y las nubes, a vueltas con sus entrañas, más negras, más desesperadas, más cargadas de electricidad. Y el frío profundo. Y el pleno silencio.

Allí, en la ventana, encaramado sobre el alféizar, el fuego contemplaba amante y enamorado a la nieve que no se sabía amada ni sentía deseos de enamorarse. El fuego se dijo:

«Hoy iré a su encuentro y ella será mía y yo seré de ella. Ella será llama y yo seré hielo. Pero el uno será del otro y el otro será del uno.»

Y diciéndose esto en tensión llameante, descendió del alféizar y salió de la habitación, no sin antes despedirse con una mirada de todo lo que hasta entonces le había rodeado.

En los interminables pasillos no había más luz que la que el fuego despedía. Eran pasillos muy anchos, con el techo bajo, to-

talmente desnudos de muebles y decoración. Absoluto silencio. Ahora descendía unas escaleras que, al igual que los pasillos, se hacían interminables. Pero, a medida que descendía, se percibían ruidos no concretos y voces ininteligibles. Al fin llegó a un corredor. Los ruidos se hicieron nítidos: pasos nerviosos, tintineo de copas de cristal, crujir de asientos o camas... Las voces no eran tales, sino chasquidos de labios contra labios, respiración jadeante, carcajadas intermitentes... A un lado del corredor, cortinas ocultando los ventanales; al otro, puertas cerradas.

Y más escaleras. Y más pasillos. El fuego entró en un nuevo corredor. Unos hombres iban y venían. Eran hombres bajitos y rechonchos o, por el contrario, altos y escuálidos. Llevaban montones de papeles en la mano o debajo del brazo. Al toparse unos con otros se decían a modo de saludo:

—No puedo entretenerme, voy a despachar con el jefe.

Pero, al darse cuenta de la presencia del fuego, todos se apartaron a un lado dejándole amplio paso. Y los papeles los ocultaron entre el ropaje apretándolos contra el pecho. Uno no pudo reprimirse y exclamó:

—Sería capaz de prenderles fuego.

Y más escaleras. Y más pasillos. Cuando el fuego entró en el nuevo corredor cesó el ruido febriciente de mil máquinas de escribir. Las mecanógrafas estaban separadas unas de otras por un laberinto de paneles encristalados. Al ver al fuego suspiraron todas al unísono:

—Ah, si se adentrase en mí.

Pero el chasquido de un látigo que giró en el techo a modo de ventilador les hizo salir de su ensimismamiento y volvieron a teclear con furia de insecto en celo.

Y más escaleras. Y más pasillos. El fuego entró en un nuevo corredor. Junto a la pared, un sinfín de sillas ocupadas por gente dormida. Un ordenanza se paseaba por el centro. Dió media vuelta y vió el fuego. Gritó:

—¡Fuego!

Toda la gente se despertó y se incorporó en sus asientos. Miraron al fuego y sus ojos se avivaron olvidándose del sueño, pero, a continuación, miraron al ordenanza y sintieron el plomo en los párpados. Se sentaron y volvieron a dormirse.

Y el fuego llegó a la puerta del castillo. Se acercó un policía:

—¿Tiene usted permiso para salir?

El fuego metió la mano en el pecho y, por toda respuesta,

sacó una llamarada que quemó las pestañas del policía. Este se apresuró a abrir la puerta. Y el fuego salió.

Al pisar la nieve sintió un frío tan profundo que creyó extinguirse en helado aire. Avanzaba acariciando, lamiendo con sus llamas la nieve. Pero, a medida que avanzaba, se sentía más distante. Desde la ventana era diferente. Toda la nieve la tenía incrustada en sus enrojecidos ojos incansablemente contempladores. Y ahora que la tenía a sus pies, la sentía en el lejano infinito. Tan fría era la nieve. Pensó en volver al castillo, en encerrarse en su habitación, ser otra vez soledad en su caos. Al menos, desde la ventana, no sentía el helado frío de la amada. En su contemplación estaba el cumplimiento de tan difícil amor. ¿Por qué empeñarse? Y el fuego se sintió envuelto en agua tan ardiente como él.

«La amada que se hace llama», pensó.

Pero la angustia opresora de la garganta le descubrió que aquella agua ardiente eran sus propias lágrimas.

Pero él no cesaba de avanzar. El castillo había quedado tan atrás, que se hallaba envuelto por las redes de lo oculto. Tan sólo nieve, fulgurante, voluptuosa, femenina. Y en lo alto, negras nubes, llenas de furores eléctricos, enroscándose en sí mismás. Y frío como un cuchillo. Y silencio como un grito.

El fuego caminaba a tumbos. Caía una y otra vez. Al fin, no pudo levantarse. Pero siguió avanzando arrastrándose. Y arrastrándose llegó a un punto que bien pudiera ser el monte de Venus de la nieve. Se detuvo, sudoroso, agónico, sin fuerzas. Empezaba a sentir ya el placer de su fracaso cuando gritó:

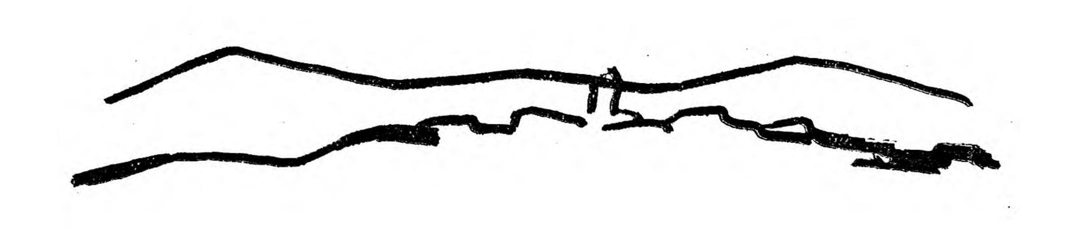
«¡Voy!»

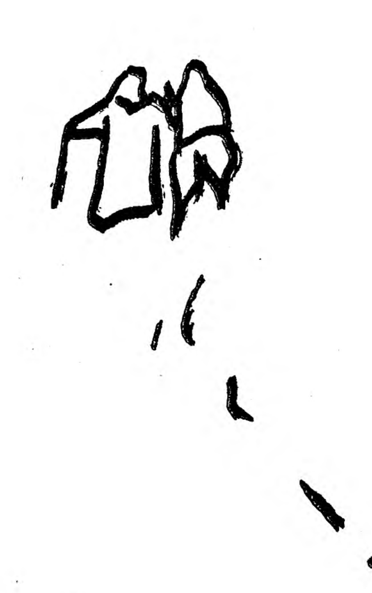
Y el fuego se extendió a todo lo largo y ancho de la inmensidad fulgurante y penetró en la esponjosa frialdad de la nieve. Esta quedó enrojecida. Pero tan sólo fué por un instante.

El grito lo retransmitían en múltiples ecos hacia el firmamento las inquietas y revueltas nubes.

Cuando cesaron los ecos se iniciaron los relámpagos, tal vez precipitados por el grito del amante. Y los relámpagos, malvas, verdosos, ponían cárdena o lívida la nieve.

Miguel Buñuel.
Florestán Aguilar, 5.
MADRID





HISPANOAMERICA A LA VISTA

PROYECTOS DE INTEGRACION IBEROAMERICANA

POR

JOSE LUIS RUBIO

LA UNIDAD IBEROAMERICANA

La Unidad Nacional o Supranacional de Iberoamérica —llámese de esta forma o Hispanoamérica, Latinoamérica, Indoamérica o Iberoindia— se presenta hoy a los ojos de los hombres iberoamericanos como la única vía de solución verdadera de los problemas de su mundo. La conciencia nacional iberoamericana se abre impetuosamente camino. Son más y más cada día los que aspiran a la configuración nacional —o supranacional, depende de la terminología— del conjunto de países situados al sur del río Bravo.

Una doble fuerza, interna y externa, empuja a esta constitución nacional:

Por dentro, junto al hallazgo de una sustancia patria común en el tuétano de cada sustancia patria particular, la conciencia de la falsedad de nuestras vigentes fronteras, de la debilidad y flaqueza de los soportes actuales de las seudonacionalidades con que cubrimos nuestra invalidez internacional, precisamente cuando el conjunto tiene potencia de primer rango.

Por fuera, el ver cómo en todo el mundo, y pese a todas las acciones divisoras, se nos considera como una sola cosa, como un todo en el que, al que no está dentro, le es muy difícil diferenciar.

Pero el camino de unidad está impedido por fuerzas interiores y exteriores, aprovechadas por las oligarquías tradicionalmente dominadoras: los nacionalismos estrechos y el panamericanismo.

El panamericanismo juega con la idea falsa y pretenciosa de considerar entidades nacionales a nuestros países, cuando sólo es nación aquel conjunto que tiene capacidad de acción histórica en el mundo, cuando no se es nación si no se es unidad de acción en lo universal.

Cuando el representante de uno de nuestros países vota en la Organización de Estados Americanos o en las Naciones Unidas, su voto vale teóricamente como el de los Estados Unidos. Esta es la trampa hecha de vanidades que nos traba como nación en

el mundo, que nos impide representar el papel que nos corresponde, Porque el día en que estuviéramos unidos, nuestro único voto ante los Estados Unidos o ante el mundo, valdría infinitamente más que la veintena de ahora, como vale hoy más el único voto norteamericano que valdrían los 50 de sus Estados separados e independientes.

Inglaterra antes, y los Estados Unidos después, pueden ejercer su dominación sobre nosotros impunemente, tanto con política de mano dura como con política de buen vecino.

No es cosa de analizar en este momento la historia del dominio norteamericano sobre Iberoamérica; historia larga en la que se aparecen los vecinos del Norte como los primeros y más eficaces obstructores de la integración iberoamericana, ejerciendo constantemente una acción tendente a mantener dividido el cuerpo de nuestra patria grande.

El panamericanismo y su O. E. A., significan esa trampa; son la consolidación orgánica del sometimiento, bajo el señuelo de la pequeña soberanía; significan la división entre Panamá y Colombia, para volverlos a unir después a través de los Estados Unidos en una «apretada hermandad continental».

Pero no insistamos demasiado en este punto. No pensemos vanidosamente que nosotros somos buenos y virtuosos y nuestros males sólo obra del enemigo extraño. No tengamos esta infantil mentalidad de *far-west*, de buenos y malos, que lo mismo explica la pérdida por España de sus últimos vestigios imperiales que el descoco veraniego de las mujeres por la nefasta influencia de la masonería. No serían eficaces los gérmenes disociadores si no fuéramos propicios. Es en nosotros en donde está la debilidad y la paralela fuerza del extraño.

Todas las formulaciones de un nacionalismo estrecho y risible son los más obstinados enemigos de la integración iberoamericana. No en balde siglo y medio se ha estado enseñando en escuelas recelos y odios entre hermanos: a los ecuatorianos se les enseña a odiar al Perú; a los peruanos, a Chile; a los chilenos, a desconfiar de Argentina; a los argentinos, a despreciar a Uruguay..., y a todos, a guardar rencor contra España.

Una montaña de mentiras y recelos sostiene la base de estas nacionalidades irreales. Lo que no quiere decir que no exista una soberbia gama de diferencias auténticas; variedades regionales enriquecedoras de la unidad total. Como España fué Castilla más Aragón, más Cataluña, más el País Vasco... con su «Tanto Mon-

ta, Monta Tanto», así debe ser, frente a todos los localismos ensoberbecidos, Iberoamérica: Argentina más México, más Chile, más Uruguay...

LOS PROYECTOS INTEGRADORES

Fuerzas integradoras y fuerzas disolventes batallan hoy sobre nuestro mundo iberoamericano. Hasta ahora están dominando las disolventes, porque sobre la dispersión actual se levanta una gran pirámide de intereses —oligárquicos, burocráticos, gubernamentales, de puras vanidades...—.

Pero, por fortuna, frente a los señuelos disociadores se alzan ya, por todas portes, verdaderos «mitos» unitivos, verdaderos programas nacionales o supranacionales. Un haz de «proyectos sugestivos de vida en común», un catálogo amplio de convivencias nacionales, se nos ofrece para elegir, para escoger, según nuestras aspiraciones.

Son de muy diversa índole, y todos, en mayor o menor grado, tienen algo de valioso, por lo que, mejor que escoger, haríamos en sintetizar, en formular una posición integradora.

¿Cuáles son estos proyectos de convivencia nacional iberoamericana?

Sin que ello signifique un cuadro completo y definitivo, sin que represente tampoco un esquema realizado después de minucioso y rigorista estudio, podemos adelantar, en rápida visión, como un punto de partida para análisis más detenidos y cabales, el «muestrario»:

El proyecto *hispánico*, la Hispanidad, concretada en la fórmula de una Comunidad Hispánica de Naciones, que aspira a una unión de todos los pueblos de raíz hispánica, incluída España, por la doble razón de la comunidad de origen y de la comunidad de misión histórica universal: estirpe y vocación.

El proyecto *hispánico exclusivamente americano*, idéntico al anterior, pero que excluye a España, con la que se mantendría solamente una unión sentimental.

El proyecto *indoamericano* del aprismo, que aspira a la constitución de los Estados Unidos de América Latina, por las razones de constituir un «espacio-tiempo histórico» propio y de necesitar imperiosamente la integración económicosocial frente al dominio extranjero.

El proyecto *nacional-comunista* de un *trotskysmo* iberoameri-

canizado, que aspira a la edificación de los Estados Unidos Socialistas de América Latina, como unión de todos los pueblos coloniales o semicoloniales de Iberoamérica, en razón del carácter específico de su economía y de que solamente en unidad pueden resolver con éxito los problemas de las etapas democrático-burguesa y social-proletaria de la Revolución.

El proyecto *sindicalista* que aspira a la constitución de una Federación Iberoamericana o Iberoindia, con inclusión de los pueblos peninsulares e incluso del filipino —iberoamericanos, iberoeuropeos e iberoasiáticos—, por una triple motivación: la razón moral de su origen y destino comunes en la Historia, la razón material de su perfección económica y la razón político-social de su estructura íntima popular comunitaria, ni liberal individualista, ni estatista.

El proyecto que podríamos llamar *justicialista*, despojándolo de su vinculación exclusiva al movimiento argentino, para que abarque a todos los movimientos populares de amplia base y contenido doctrinal no muy preciso, que toman elementos de las formulaciones anteriores y aspiran a la constitución de lo que, en algunos casos, se ha llamado Confederación Latinoamericana de Naciones.

Prescindimos en este cuadro de todas aquellas formulaciones que no han constituído corrientes políticas y más o menos organizadas —Ugarte, Badia Malagrida, Vasconcelos, Colegio de México...—, cuyo rastro se encuentra, no obstante, en los proyectos analizados. Y prescindimos también de los intentos de unión en el terreno de los hechos —desde los congresos de Panamá y Lima—, pues ellos merecen estudio distinto.

EL PROYECTO HISPÁNICO

La Hispanidad, pese a lo que pueda pensarse por su carga literaria deformante, no nació en cabezas españolas, sino en cabezas americanas. Son voces americanas las que contestan a nuestro deseo de «cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid», de no andar más por el mundo «en busca de pan de trastrigo», como Sancho a «Don Quijote» vuelto cuerdo, con una incitación a seguir nuestros destino. Es un eco de la voz de Rubén Darío invocando

> "Unanse, brillen, secúndense tantos vigores dispersos,
> formen todos un solo haz de energía ecuménica..."

el que hace brotar en la Península la formulación de la Hispanidad, la posibilidad de integración nueva del viejo Imperio hecho pedazos.

Vizcarra, primeramente en América, formula el término «Hispanidad». Ramiro de Maeztu escribe su vibrante «Defensa de la Hispanidad». García Morente, el cardenal Gomá y otros impulsan la idea. La guerra de España produce en toda Iberoamérica una honda vibración. Se vive una exaltación apasionada del problema de España hecha un río de sangre heroica. Esta raíz llenaba de savia tronco y ramas.

Con la victoria de las armas del Movimiento Nacional, los grupos nacionalistas de América adquieren sensación de triunfo de sus ideales hispánicos y católicos. Juventudes argentinas proclaman que lo suyo «no es una hispanofilia: es una hispanofiliación». Una pléyade de hispánicos americanos se lanza a la predicación: Pablo Antonio Cuadra, Junco, Vasconcelos, Pico, Anzoátegui, Goyeneche, Eizaguirre..., las revistas *Sol y Luna, Nueva Política, Estudios, Hispanidad, Cuadernos del Taller de San Lucas...*

En España, la guerra, como todo fenómeno profundamente auténtico, ha despertado la conciencia americana. Los Consejos universitarios y de juventudes afirman la Hispanidad como principio fundamental de la acción exterior española. En el terreno de las nuevas promociones se lanzan a la difusión de un apasionado amor a Iberoamérica las Academias Universitarias de Hispanidad, los Grupos de Agitación Hispánica, las Hermandades de Campeadores Hispánicos, las Asociaciones Culturales Iberoamericanas...

Es un cúmulo enorme de corrientes, publicaciones, libros, declaraciones. No es posible examinar ahora detenidamente ni las más importantes, por lo demás bien conocidas. Señalemos tan sólo algunas características comunes, o casi generales.

La fundamentación de la Unidad se basa en el común origen y el común destino. El común origen ibérico, con aportación secundaria indígena, destaca la descendencia de España como lazo verdadero de unidad, por el que la historia de cada país de América hispana puede sentir como propios al Cid y a Numancia. El común destino en lo universal destaca la existencia de una sola vocación histórica. Para casi todos, esta vocación nacional se encuentra íntimamente ligada al catolicismo, al servicio de la Iglesia. Pablo Antonio Cuadra, por ejemplo, llega a decir que la Hispanidad es «el servicio militar obligatorio de la catolicidad». Y en esta

extremosa posición se presenta la concepción de Rafael Gil Serrano en su *Nueva concepción de la Hispanidad,* de un providencialismo mesiánico, en la que España es centro del mundo, nación predilecta de Dios «a la cual señaló el Destino de hacer una Hermandad Cristiana de todos los pueblos de la tierra para llevarlos hacia El», y en la que esa es también la misión de toda la Hispanidad, obra predestinada de Dios para ser el brazo de la Iglesia.

En cuanto a la fórmula política concreta de integración, existe una gran gama de posiciones, muy pocas veces precisadas lo suficiente. Casi siempre en forma literaria, se oscila desde la reconstrucción del Imperio —con igualdad de España, desde luego—, hasta la Comunidad Hispánica de Naciones. Pablo Antonio Cuadra, en su *Canto Temporal,* expresaba:

"Queríamos la comunidad de las nobles historias:
el imperial quehacer en reunidas universales certidumbres."

Ultimamente, el argentino Mario Amadeo, así como el ministro español Martín Artajo, han defendido la constitución de la Comunidad Hispánica de Naciones, con una especie de organismo jurídico interhispánico para la política internacional común, con respeto de las soberanías particulares.

La tesis de la Hispanidad, que empezó siendo sólo una concepción espiritual y cultural, por la fuerza de los hechos ha sentido la necesidad de plasmarse en proyectos económicos. Así se hizo últimamente en Madrid el estudio sobre la Unión Iberoamericana de Pagos, obra realmente seria e importante, que influyó en estudios posteriores de la reunión de Comercio de la CEPAL, celebrada en Chile en 1956.

Por otro lado, aspectos culturales y sociales se han concretado en dos organizaciones de tipo intergubernamental: la Oficina de Educación Iberoamericana y la Organización Iberoamericana de Seguridad Social.

Añadamos finalmente que, como todos los proyectos de unidad, el proyecto hispánico encierra, por lo menos en un sector importante de sus expositores, un proyecto de convivencia interna. Los sustentadores de esta tesis —frente a aquellos, también numerosos, defensores de que la Federación de países hispánicos no debe significar necesariamente igualdad de sistemas políticos en el orden interno— estiman que el esquema político impuesto a los pueblos iberoamericanos —la democracia inorgánica y parlamentaria, la partidocracia— debe ser sustituído por otro, pues ha

provocado siglo y medio de inestabilidad. Este otro suele concretarse como una nueva democracia, de tipo orgánico, corporativo. En la concepción, por ejemplo, de Atilio García Mellid, debe estructurarse la sociedad en cinco estamentos: sacerdotal, intelectual, militar, organizador y trabajador. Se habla normalmente de formulaciones sociales corporativas cimentadas en la colaboración entre capital y trabajo.

EL PROYECTO HISPÁNICO, EXCLUSIVAMENTE AMERICANO

No hay que hablar mucho de esta posición, tras lo que hemos visto del proyecto hispánico en general. Es, simplemente, una atemperación del mismo para reducirlo a límites americanos exclusivamente, sin que aparezcan matices y variantes nuevos.

Es más la fórmula de hoy, tras el fervoroso hispanismo de hace diez o quince años. Y será, posiblemente, la posición de todos los viejos hispanistas, a menos que en este lado del Atlántico sepamos reaccionar contra la desnacionalización europeísta que nos inunda.

A partir de la venida a España de los fervorosos hispanistas de hace unos años, se observa cada día más la prescindencia progresiva de la Península, su abandono a Europa, su estimación creciente de pieza sentimental de museo. Aunque no se diga, aunque se guarde en el fondo del corazón con amargura, hay una honda decepción en estos hombres, provocada por la carga de «superiorismo europeo» con que los ofende la «intelectualidad» española, provocada por la progresiva desvinculación de las «minorías» españolas de la realidad americana, provocada también porque tampoco estos «hispanistas» han sabido contraponer a este desarraigo de las «élites» un contacto directo con la fidelidad a América que el pueblo español mantiene.

En esta dirección de hispanismo exclusivamente americano está, como la formulación más completa, el Cuaderno publicado en Buenos Aires por Juan Carlos Goyeneche, Mario Amadeo y Héctor Bernardo, bajo el título «Hispanoamérica, 1950». Es un estudio de la unidad cultural, política y económica, que parte del hecho de un común destino. En esta ocasión, Mario Amadeo, al hablar de España, le señala un papel especial, de tal forma que «no formaría parte mecánica de la organización hispanoamericana, pero tampoco estaría excluída de su seno». La presencia española sería principalmente espiritual.

La reforma universitaria de Córdoba (Argentina) en 1918 tiene una notable repercusión en toda Iberoamérica. Nace una generación nueva, fuertemente influída por la revolución rusa y el marxismo. Los creadores del aprismo en el Perú surgen de esta repercusión continental de la reforma universitaria, y, sobre todo por la influencia de José Carlos Mariategui, se hacen marxistas (1).

Los creadores del aprismo adoptan la ideología marxista y su metodología. Pero pronto encuentran que el esquema de evolución europea de Marx —feudalismo, capitalismo, socialismo— no era aplicable a la América ibérica. Marx, según el esquema europeo y un estudio de Inglaterra de su tiempo, predice que la clase trabajadora industrial ha de destruir al capitalismo e imponer el socialismo. Pero en el Perú, y en Hispanoamérica en general, no había ni mucho capitalismo, ni mucho proletariado. Tuvieron, pues, que mirar al Perú, y a Hispanoamérica, y estudiar su realidad, lo que les convenció de que el marxismo ortodoxo no era aplicable. Vieron la determinante presencia del indio. Estimaron que el problema consistía en la coexistencia de dos culturas sin integrar y en la necesidad de conseguirlo. Exaltaron la base indígena incaica, repudiando lo extra-americano, lo europeo, empezando por lo español, predicando «la emancipación mental indoamericana».

En 1924, Haya de la Torre, creador máximo del movimiento, propone las cinco bases fundamentales del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), el famoso programa máximo del aprismo: anti-imperialismo, nacionalización de tierras e industrias, internacionalización del Canal de Panamá, unidad económica y política de América Latina, solidaridad con los pueblos oprimidos de la tierra.

El aprismo creó un nuevo término, el de Indoamérica, frente a los de Hispanoamérica, Iberoamérica, América española y Latinoamérica.

Pese a su repudio teórico de lo europeo, su origen fué el socialismo europeo, y la voz de Marx. Sin embargo, no tomaron a Marx como Biblia, sino como herramienta. Resultó así una mezcla de socialismo más realidad americana: de ninguna forma un socialismo ortodoxo.

En el programa nacional iberoamericano del aprismo es de central importancia la teoría aprista, formulada por Víctor Raúl Haya

(1) Seguimos la exposición de H. Kantor.

de la Torre, del «espacio-tiempo histórico». Es ella una rectificación importante de Marx. Según su autor, el marxismo no tiene validez universal y permanente. El mundo está dividido en «pueblos-continentes» distintos: China, Rusia, Europa Occidental, Estados Unidos, Indoamérica... Cada uno tiene su evolución peculiar, amoldada a su «espacio-tiempo histórico».

La teoría del «espacio-tiempo histórico» parte de considerar que Hegel, Kant y Marx montan sus sistemas filosóficos sobre una cosmología newtoniana; pero que hoy, con la nueva física, con la revolución cosmológica de Einstein, etc., los supuestos newtonianos han variado y la relatividad, la cuarta dimensión —espacio-tiempo—, han hecho que se considere que no hay tiempo absoluto ni espacio absoluto. Todo ello, pues, hay que incorporarlo a una nueva filosofía de la Historia. Y en consecuencia, debe considerarse que el proceso histórico no es un proceso único y absoluto, sino muchos procesos que ofrecen diferentes perspectivas.

El «espacio-tiempo histórico» indoamericano no es semejante a los otros, y su proceso no es reductible al de los demás, como quiere Marx. El desarrollo económico de Indoamérica deberá, pues, ser distinto al europeo. (Por eso los comunistas atacan al aprismo, que no cree en el valor universal del marxismo-leninismo.)

Del examen de la realidad iberoamericana dedujeron los apristas un programa para toda ella, que conduciría a la creación de los Estados Unidos de América Latina, democráticos y poderosos. Establecieron el programa máximo de cinco puntos, ya enunciados, como meta ideal, y la posibilidad de múltiples programas mínimos de tipo táctico.

La aspiración suprema es la de que los indoamericanos sean ellos mismos. Por lo que el combate supremo es contra el imperialismo que lo impide, con sus inversiones, con su dominación del Canal de Panamá, con sus intervenciones militares, con su política de desunión...

La única fuerza para oponerse al imperialismo —pensaron— es la unidad de América Latina: o somos unidad o somos colonias.

Pero es que, además, la unión no es sólo un problema de defensa: es que Indoamérica es también, mirada desde dentro, una unidad natural dividida en veinte Estados, cuyas fronteras son líneas arbitrarias. Es que nuestro patriotismo debiera ser un patriotismo continental indoamericano. Lo que no impide la existencia de regionalismos geográficos: México y Centroamérica,

países bolivarianos, Chile-Argentina-Uruguay-Paraguay, Brasil, etcetera.

La debilidad y pobreza actuales son el resultado de la división. El resto del mundo ve a Iberoamérica como una unidad, y la trata sobre esta base. Debemos formarnos una conciencia de unidad.

El aprismo, tras sentar estos principios, al precisar los medios conducentes a la unidad, menciona: la unificación económica —planificación conjunta, libre comercio, protección aduanera común, industrialización, unificación monetaria—; la creación de una fuerza militar unificada; la concesión de una «ciudadanía continental latinoamericana»; en definitiva, la formación de «un bloque, federación o anfictionía de Estados contra el opresor común», en frase de Haya de la Torre.

Después de la unificación, los Estados Unidos de Indoamérica ocuparían el lugar que le corresponde en el mundo. El interamericanismo se convertiría en una colaboración de igual a igual.

Naturalmente, el aprismo presenta también un programa de acción interior, en el que exige la socialización de los bienes de producción, y se da importancia básica al campo, reconstruyendo la agricultura sobre la base del *ayllu* incaico. Decía Haya de la Torre a este respecto: «Nuestro problema social está en el problema de la tierra. La división de la tierra crea nuevos problemas... En el caso especial del Perú, y aun de Bolivia y Ecuador, nosotros tenemos una tradición de la tierra... La nueva comuna rusa es la vieja comunidad incaica modernizada.»

Marcan, finalmente, dos etapas para la realización de su programa: «El APRA sostiene que antes de la revolución socialista que llevaría al poder al proletariado, nuestros pueblos deben pasar por períodos previos de transformación económica y política y quizá por una revolución social que realice la emancipación nacional contra el yugo imperialista y la unificación económica y política indoamericana. La revolución proletaria, vendrá después.» (Haya de la Torre.)

EL PROYECTO NACIONAL-COMUNISTA DEL TROTSKYSMO

El trotskysmo iberoamericanizado reacciona contra el aprismo, al que considera pequeño-burgués, desprecio máximo entre marxistas, saliendo en defensa del materialismo dialéctico. No cree en la teoría del «espacio-tiempo histórico» de Haya de la Torre, para Indoamérica como ente especial. Cree en la validez univer-

sal del marxismo-leninismo y de sus leyes sobre el proceso de los países coloniales y semicoloniales, aunque no en la forma esquemática e inflexible del comunismo ruso, sino con una gran amplitud, que permite variaciones muy notables, dentro de lineamientos generales dados por dichas leyes específicas del desarrollo de estos países atrasados.

Dos son estas reglas: la ley de la evolución desigual y la ley del desarrollo combinado. Según la primera, la aparición de las grandes empresas imperialistas en territorios atrasados, hace que estos salten en su evolución etapas intermedias, normales en países avanzados, alcanzándose, por ejemplo, la etapa industrial sin pasar por el período corporativo, etc. De ella se desprende la segunda, pues la imposición brutal de nuevas formas económicas y sociales hace que convivan estas con fórmulas arcaicas que sobreviven, dándose la combinación de la industria y del salvajismo, con zonas intermedias.

Por ello, el carácter de la revolución no puede ser igual en estos pueblos que en los países de desarrollo económico progresivo y homogéneo. No puede ser, como en éstos, obra de un partido único de clase. «La cuestión colonial deviene nacional.» Ha de mezclar en sí: una revolución democrático-burguesa con una revolución social-proletaria (2).

A esta acción combinada de clases ha de prestar el trotskysmo su apoyo crítico, o tratar de dominarla y dirigirla si le es posible.

En la acción de clases, el proletariado va descubriendo sus verdaderos objetivos socialistas de clase. Entonces, al irse manifestando en los trabajadores esta conciencia, la burguesía y la pequeña burguesía reaccionan con temor, volviéndose con frecuencia del lado de la oligarquía colonialista, entregándose a ella, para enfrentarse con las masas. Este es un momento crítico de la revolución combinada, que se ha vivido en Suramérica en los casos argentino y boliviano, solucionándose en formas diferentes.

En presencia de este momento crítico, se produce, en el seno mismo de las posiciones trotskystas, una diferenciación de posturas: la más extremista —que goza del apoyo de los comunistas pro-rusos— y la más realista. Aquella pide la inmediata implantación de la «dictadura del proletariado», un Gobierno Obrero y Campesino, la socialización total, destruyendo la naciente burguesía y la antigua oligarquía al mismo tiempo. Una posición más

(2) Seguimos la exposición de Ayala Mercado.

realista ataca esta postura —sobre todo por parte de los bolivianos partidarios del Movimiento Nacionalista Revolucionario— considerándola equivocada y proimperialista a la postre, por partir de la idea «pequeño-burguesa» del carácter nacional de cada país iberoamericano, cuando sólo se puede hablar de su carácter provincial. Por esto, cualquier estallido radicalmente socialista con Gobierno Obrero y Campesino, en entidades tan locales como los actuales países, sería aniquilado inmediatamente, cercado primero y vencido después, por una revolución que implantaría una dictadura ultraderechista por muchos años. El ejemplo guatemalteco es aleccionador.

Añade este tipo de trotskysta moderado, realista, que las revoluciones no tienen por qué ser idénticas, imitadoras de la rusa. «Lenin y Trotsky —escribe Ayala Mercado en «¿Qué es la revolución boliviana?”—, como es fácil observar, extrayendo, sobre todo, la experiencia de las dos revoluciones rusas, bosquejaron el carácter y el desarrollo de la revolución en los países retrasados, en términos generales, y —por así decirlo— en su forma «pura». Por eso, justamente, la revolución que ellos dirigieron no tenía ni tiene por qué «repetirse» en todos los países, sean estos metropolitanos o semicoloniales. Tal presunción sería no sólo antidialéctica y burocrática, sino excesivamente cínica. La propia revolución rusa tuvo un carácter peculiar en razón de las peculiaridades de su desarrollo histórico. Y —anotémoslo de pasada— tampoco fueron los partidos comunistas en las naciones que hacen parte del *glacis* soviético —Albania, Hungría, Bulgaria, Polonia, etc.—, los que llegaron al poder en virtud de una «acción directa» de las masas explotadas. Llegaron, inversamente, por mediación irrevocable del «Ejército Rojo» que importó las prácticas termidorianas en la punta de sus bayonetas y aplastó el movimiento espontáneo de las masas.»

Considera, pues, este sector, que lo importante es el avance posibilista en desarrollo combinado democrático-burgués y social-proletario, siempre que el proletariado conserve importantes y decisivos resortes de poder —milicias, Sindicatos, carteras ministeriales, etc.—, a fin de que la burguesía no pueda en ningún momento aplastarle y erigirse en único factor, volviéndose contra el obrero para caer de nuevo en manos de la oligarquía y del imperialismo.

Anotemos que, para esta corriente trotskysta, en definitiva, la transformación plena no se alcanzará más que dentro del ámbito nacional latinoamericano. (Es curioso observar cómo, por la fuer-

za de los hechos, son los internacionalistas a ultranza del trotskysmo quienes están poniendo las bases ideológicas de un comunismo nacional iberoamericano.)

Jorge Abelardo Ramos, trotskysta argentino, en su libro *América latina: un país*, plantea el mito movilizador de los Estados Unidos Socialistas de América Latina. Parte de que ello es la única vía para la autodeterminación de un gran país aún no constituído. Insiste en que ningún pueblo de Iberoamérica alcanzará su autodeterminación si no empieza por negarse asimismo como «nación» y se integra en un vigoroso Estado Nacional Latinoamericano, según ejemplo de Norteamérica.

Ramos examina los intentos de la burguesía nacional para constituir políticamente la unión de Iberoamérica, señalando lo que estima su fatal ineptitud para esta empresa. Considera, por tanto, que esta obra no puede ser realizada más que por la unión del proletariado continental. «Ni la burguesía, ni la pequeña burguesía latinoamericana —dice al final de su libro— pueden llevar adelante la revolución democrática. Los obreros y los campesinos devienen sus conductores históricos. Esta es la síntesis estratégica de todo el problema. Arrojados por las convulsiones del imperialismo a la historia mundial, y declinada por la cobarde burguesía latinoamericana su propia bandera, los explotados de América Latina son los herederos legítimos del programa de Bolívar. Costillas de hierro de la unificación socialista, ante ellos se abre un largo, heroico y victorioso camino.»

EL PROYECTO SINDICALISTA

Dejamos dicho que el proyecto sindicalista aspiraba a la constitución de una Federación Iberoamericana o Iberoindia, con inclusión de los pueblos peninsulares e incluso del filipino —iberoamericanos, iberoeuropeos o iberioasiáticos—, por una triple motivación: la razón moral de su origen y destino comunes en la Historia, la razón material de su perfección económica y la razón políticosocial de su estructuración íntima popular comunitaria, ni liberal individualista ni estatista.

El proyecto nació inicialmente de una rectificación básica del programa hispánico, habitualmente en manos de minorías, para orientarse hacia la totalidad del pueblo, agente histórico principal de nuestra presencia en el mundo. Se consideró que, por este carácter minoritario, por esta desvinculación del pueblo, el pro-

yecto de la Hispanidad carecía de vigor revolucionario, de fuerza de arrastre popular.

La fórmula hispánica que apunta con frecuencia una ambición de sociedad orgánica, se para, por su carácter aristocrático, cuando llega al problema de la propiedad de los medios de producción. La rectificación sindicalista pasa este Rubicón y afirma también una propiedad orgánica, opuesta a la individualista, capitalista, en la que se refugia habitualmente el proyecto hispánico.

El sindicalismo iberoamericano tiende, pues, a una constitución orgánica de la sociedad. La propiedad de los medios de producción se entregaría, no al capital, no al Estado, sino al trabajo organizado sindicalmente, posición que define en sustancia a todo el sindicalismo revolucionario. La comunidad de trabajo —empresa, hacienda, etc.— sería la propietaria de sus propios bienes de producción, plasmando una nueva fórmula de empresa más allá, incluso, de la cooperativa. El mundo de la producción se configuraría como un conjunto de comunidades de trabajo organizadas por ramas, que autodirigirían la vida económica bajo la simple supervisión del poder político, celador del bien común. La vida pública se constituiría, no como democracia gregaria individualista, sino como democracia de democracias.

Así surgió lo que en un primer momento se pudo llamar Hispanidad sindicalista: integración de la fuerza espiritual histórica de la Hispanidad con la fuerza revolucionaria social y económica del sindicalismo.

Sobre esta base de propiedad comunitaria, mancomunada —en mano común, no por acciones—, y una consecuente organización política, sindicalista, federal —en que la Federación alcanzaría también a algunos pueblos diferenciados de la Península Ibérica—, se encuentra el proyecto de República Comunera Iberoindia, estudiado por el español Lizcano. Su concepción parte de afirmar la necesidad de conciliar el profundo sentido católico popular ibero —arrebatado a éste, como tantas cosas, por la oligarquía—, con el profundo sentido popular revolucionario tendiente a formulaciones comunitarias, tan distanciadas de las estatistas como de las individualistas. Considera que tras siglos de dominación oligárquica, que han producido la desnacionalización y fragmentación dramática de nuestro pueblo en el mundo, debe plantearse una acción popular que nos reunifique y nos ponga en marcha de nuevo sobre la historia. Propugna para ello la lucha por una República Comunera Iberoindia, que sería la federación de pueblos de

raíz ibérica, asentada sobre las bases de un catolicismo auténtico y de una formulación social sindicalista comunera.

Una aportación valiosísima a esta formulación, aunque no planteada como exclusiva del mundo iberoamericano, ha sido la del argentino Jaime María de Mahieu, con su excepcional libro «Evolución y porvenir del sindicalismo». Mahieu resuelve los problemas sociales en el ámbito de la empresa, haciendo de ella una comunidad laboral que dispone por sí de los medios materiales.

EL PROYECTO JUSTICIALISTA

Bajo el nombre de «justicialismo» no consideramos solamente al movimiento argentino. Encuadramos aquí a toda una serie de formulaciones, a veces no muy precisas desde el punto de vista doctrinal, que toman elementos muy diversos contenidos en los anteriores proyectos, y que aparecen en el presente iberomericano con estas dos características: por un lado, aspiran a plantear la vida pública sobre el principio de la Justicia, como algo que puede integrar la Libertad y el Orden, superando así el Liberalismo sin Justicia social del pasado; por otro lado, engloban a amplísimos movimientos populares, son movimientos de mayorías.

Estos movimientos poco doctrinarios, y de gran arraigo popular —peronismo argentino, ibañismo chileno en su día, movimientismo boliviano, varguismo brasileño, etc., etc.—, suelen incorporar a sus banderas políticas la tesis de la unidad iberoamericana. Sería infinito el número de citas que pudieran recogerse a este respecto. Tomemos algunas de sus exponentes:

Perón, el 19 de marzo de 1953, afirmaba: «Ya no va siendo hora para pequeñas patrias indefensas. Las pequeñas patrias indefensas tendrán su salvación solamente en su unión.» «El futuro nos encontrará unidos o dominados.»

El mismo Presidente argentino, bajo el seudónimo de «Descartes», publicaba en *Democracia*, de Buenos Aires, en 1952, estas líneas: «El año 2000 llegará con el signo de las nuevas formas coloniales, o con el triunfo de las confederaciones continentales. Entretanto, ¿qué hacemos los americanos? La unidad comienza por la unión y ésta por la unificación de un criterio básico de aglutinación. El futuro mediato e inmediato en un mundo altamente influído por el factor económico impone la contemplación precedente de este factor. Ninguna nación o grupo de naciones puede enfrentarse con la tarea que un tal destino impone

sin unidad económica. Ni Argentina, ni Brasil, ni Chile, aisladas, pueden soñar con la unidad económica indispensable para enfrentarse con un destino de grandeza. Unidas, forman, sin embargo, la más formidable unidad de los valles sobre los océanos de la civilización moderna. Así podrían intentar desde aquí la unidad iberoamericana con varias fases que tendrían con esta unidad económica un impulso incontenible. Desde esta base podría construirse, hacia el Norte, la Confederación Sudamericana, unificando en esta unión a todos los pueblos de raíz latina.»

Por su parte, el Presidente Ibáñez, de Chile, dijo a una revista norteamericana: «En nosotros ha primado el regionalismo reaccionario y feudal. Pero esa mentalidad está haciendo crisis en nuestros pueblos. Ahora —las necesidades históricas priman sobre la vieja mentalidad— se abre paso la etapa moderna de nuestra América, la hora del desarrollo pleno de las economías nacionales, del amplio progreso político y cultural; es decir, vamos a la realización integral de la democracia y hacia la conquista del gran ideal de la Confederación de Estados Libres y Soberanos de Iberoamérica.»

No podemos entrar a considerar en detalle cada una de las posiciones respecto a la unidad iberoamericana de estos movimientos populares, antioligárquicos, antiimperialistas. Entre otras cosas porque no suelen precisar mucho. Podemos, sin embargo, señalar su gran trascendencia, su enorme valor histórico, que consiste en haber hecho de la idea de unidad una bandera de masas, una bandera popular, ganándola a los cenáculos reducidos en que se guardaba hasta ahora. Por ellos, la idea de integración nacional iberoamericana ha pasado a la calle.

TRES FRENTES DE OFENSIVA INTEGRADORA

Después de este repaso de los proyectos integradores, bien se vislumbra que, en realidad, pueden agruparse en tres frentes nítidamente diferenciados: hispánico, marxista y sindicalista.

El hispánico representa la idea de una base histórica común y una común vocación histórica frente al futuro, mostrando en ciertos expositores una tendencia social totalmente antirrevolucionaria.

El marxista abarca formulaciones de un marxismo difuso —aprismo— y de un marxismo preciso —trotskysmo—, parte de una crítica económica honda, tiende a soluciones socialistas y está

aquejada de su parcialidad materialista. (Señalemos, de paso, la total incapacidad del comunismo pro-ruso para ofrecer un proyecto original y sugestivo para Iberoamérica. Ligado a una disciplina ciega que impone siempre los intereses de Moscú, incluso sobre los que pudieran ser intereses marxistas para Iberoamérica, sólo ofrece una tozudez ideológica inflexible junto a una acción zigzagueante llena de traiciones y rectificaciones en el terreno de los hechos.)

El sindicalista se asienta sobre la base histórica y vocacional, planteando al mismo tiempo una solución revolucionaria en lo social y económico, ni individualista ni estatista.

La primera posición ha pasado unos años de retroceso y pérdida de fuerza. La segunda se presenta hoy como la de más arrastre, la que presenta mayores atractivos para determinadas minorías. La tercera es sólo una posición incipiente.

Junto a ellas, la combinación indefinida, pero de gran arraigo, de los movimientos populares. Es evidente que aquella fórmula de las tres, o aquella otra fórmula nueva o sintética, que logre penetrar en estos movimientos, con afirmaciones simples y claras, habrá ganado la partida.

ANOTACIONES AL MARGEN

En el repaso de todas estas formulaciones han ido surgiendo diversas consideraciones críticas, que convenía no mezclar en la exposición para no confundir el examen objetivo con la estimación personal. Ahora, antes de llegar a personales conclusiones, conviene reunir estas consideraciones que quedaron al margen.

Sobre *el mesianismo hispánico*: Personalmente no me convence este providencialismo mesiánico de algunas tendencias hispánicas. No creo en él, porque no creo en que un pueblo determinado tenga especialmente, permanentemente, esta superioridad de ser el brazo armado de la Iglesia, la espada de Pedro que corta la oreja del enemigo de Cristo. Creo que Dios se ha servido, se sirve de todos los pueblos sin exclusivismos, desde que el pueblo elegido, el pueblo judío, desoyó Su voz, y perdió su exclusividad al convertirse el centurión Cornelio. (Por cierto que no sabemos cómo los mesiánicos de la Hispanidad no han cogido por los pelos la posibilidad de que este Cornelio, primer no judío bautizado, fuera ibérico, para ver en el hecho un relevo de pueblos elegidos.)

Entiendo que nuestro providencialismo debe ser más humilde. No debe ser mesiánico, sino vocacional. Es decir: podemos pensar que cada colectividad nacional en el mundo, como cada persona en la sociedad, tiene una especial vocación, una especial aptitud para la realización social de un valor determinado. Esta concepción nacional, como vocación histórica, integra las concepciones nacionales providencialista, naturalista o étnico-geográfica, y voluntarista, en cuanto significa un origen providencial, una aptitud humana y territorial y una libertad de aceptar o no.

Entendida así, como una vocación en lo universal, como una aptitud para aportar al mundo un valor determinado, puede inquirirse cuál sea el valor específico que distingue nuestra vocación como conjunto, como unidad actuante en la Historia.

Sin más sentido que el de una conjetura, apuntaré que puede muy bien ser la Justicia, la realización de la Justicia en la Sociedad internacional. Y ello a pesar de la evidencia de la injusticia del mundo hispánico en lo interior y en lo internacional, pues estimo que ello es debido, de un lado, a nuestra no constitución como unidad, y de otro, precisamente, al extremismo irrealista, a la ambición extrema de perfección en la Justicia, que aún no hemos sabido reducir a fórmula práctica, por la misma razón que un médico con ambición de perfección absoluta acabaría matando a sus enfermos, o que un escultor demasiado ambicioso acabaría rompiendo todas sus obras. El agua demasiado pura no es fecunda, es nociva. Aspiramos a una angelocracia imposible, y nos desilusiona la menor impureza. La más leve falla humana en la realización del absoluto ideal proclamado nos desmoraliza, nos deja sin moral y sin ideal. Los anglosajones tienen más libertad que nosotros porque la aman menos. La Justicia espera de nosotros un ideal, menos absoluto, pero reductible a fórmula práctica.

Sobre *el respeto a las soberanías*: Estimo que la fórmula de estructuración de la unidad en un organismo jurídico interhispánico, con pleno respeto de las soberanías particulares, según se presenta en algunos planteamientos del proyecto hispánico, no puede servir más que como transición, pues sólo en la medida en que estas soberanías particulares se cedan en ofrenda a una soberanía superior, puede esta soberanía superior crearse y aparecer como potencia presente en el terreno internacional. Nos parece que, frente a estos planteamientos que procuran mantener los nacionalismos mezquinos, completándolos con un órgano internacional que los asocie débilmente, debe emplazarse vigorosamente,

duramente, un patriotismo superior, nacido de una crítica profunda que nos muestre cómo sólo es nación la unidad actuante ante la Historia, cosa imposible para nuestras «nacionalidades» vigentes. No renunciar con sinceridad al carácter nacional que falsamente tienen hoy nuestros Estados, es renunciar a formar de veras la nación total, la unidad históricamente activa de que carecemos. Ello no quiere decir ni centralismo ni uniformismo; todo lo contrario: supone y exige una potenciación de las partes regionales, e incluso el resurgimiento como tales regiones diferenciadas de algunas hoy sometidas a centralismos uniformadores.

La fórmula necesaria de Federación, exaltadora de los valores locales, pero potenciadora al mismo tiempo de la unidad de soberanía en lo internacional, no aparece debidamente plasmada en los proyectos hispánicos, que adolecen generalmente de vaguedad en este terreno.

Sobre *la rectificación orgánica de la democracia*: Indudablemente, la apuntación que alguno de los sectores hispánicos hace sobre el panorama de inestabilidad iberoamericano, en el sentido de que está provocado por la imposición de formas individualistas e inorgánicas ajenas a la estructura íntima de nuestros pueblos, encierra evidentes aciertos. Su deseo de hacer una rectificación en la democracia para que, sin dejar de ser democracia, adquiera formas orgánicas, es bien certero. Pero ello exige dos condiciones: la primera, apuntada por algunos, que tengan su cauce libre, junto a los cauces orgánicos de intereses locales y profesionales, las opiniones políticas generales; la segunda, silenciada normalmente, que la concepción orgánica en lo político sea también concepción orgánica en lo patrimonial, que las fórmulas de propiedad sobrepasen la concepción individualista para entrar también en fórmulas orgánicas, comunitarias. En general, los propugnadores del proyecto hispánico no dan este paso revolucionario. Por eso su bandera resulta muy frecuentemente bandera incompleta, ligada a una determinada clase social, distanciada del pueblo, que ve en ella a los que van a quitar la libertad, pero no van a dar el bienestar; que ve en ella una bandera «reaccionaria», en definitiva.

Sobre *el españolismo hispánico*: Otro factor erróneo que se señala en bastantes de los defensores del proyecto hispánico, aunque afortunadamente no en todos, es su excesivo españolismo, su sentido de que una sociedad es tanto más «Hispanidad» en tanto más se parece a la española. Debiera estar bien claro que

esta concepción, que tiene vestigios evidentemente racistas, es tanto más falsa cuanto que precisamente racismo es antihispanismo e hispanidad es mestizaje.

La Península Ibérica realizó en su día su «hispanidad» mestizándose. Esa «hispanidad» se realizó en América mestizándose. Y se realiza hoy en las experiencias mestizadoras de Brasil y México, contradiciéndose en las sociedades que, escudadas en ascendencia pura de España, niegan de hecho a los hombres de color el dereho de ser hombres.

Por eso, cuando numerosos defensores del proyecto hispánico dan de lado al problema del mestizaje, o desconocen la existencia de muchos millones de indios, están negando lo más valioso de la misión de la «hispanidad» en el futuro, la gran posibilidad de servir de zona de concordia entre blancos y de color cuando éstos se sacuden la dominación de aquéllos. En el ser la única región mestiza del mundo se encierra el papel que el mañana nos depara.

Sobre *la comunidad hispánica sin España*: Múltiples razones pueden apuntarse sobre el interés y la necesidad que Iberoamérica tiene de España. Para una Iberoamérica unida, contar con una plataforma en Europa, junto a Africa —y en parte también Africa—, en la entrada del Mediterráneo, significa un valor estratégico, político y económico formidable. Esto aparte de múltiples y profundas razones históricas y morales. Esto aparte, también, de la razón social del vigor de nuestro pueblo peninsular, factor no despreciable en la edificación total de una Patria máxima. Ningún político con visión futura de Iberoamérica renunciaría a la presencia de España en la unidad de mañana, como no se renunciaba en el sueño de Bolívar.

Pero es que, y esto es lo que más me importa personalmente como español, si España no se incluye políticamente en la unidad iberoamericana, dada la marcha actual del mundo hacia integraciones supranacionales, tendría que incluírse políticamente en otra cosa, otra cosa que sólo puede ser Europa, y una inclusión de España en la supernación Europa significaría la disolución de España, el fin histórico de España —al menos el fin histórico de España en la península, porque, en definitiva, España continuaría históricamente en América—.

España es, en su mayor parte, geográficamente Europa. Pero el pueblo español, desde su aparición sobre la península, se ha formado en el mestizaje de Oriente y Occidente, de europeos y afroasiáticos. La ley histórica, el sino histórico, el destino univer-

sal de los hombres ibéricos, viene del mestizaje y va al mestizaje. Es su tarea básica, providencial en la historia del mundo. La anexión exclusiva a Europa, al occidente transpirenaico, pasión tradicional de nuestras oligarquías, enemistad tradicional de nuestro pueblo dominado en los últimos siglos por aquélla, negaría este carácter mixto, mestizo, germinal de nuestra aventura en la Historia. Nos parcializaría; es decir, nos deshispanizaría. Basta señalar que empezaría separando al pueblo ibérico de su proyección transatlántica. No en balde forma parte de la mentalidad de nuestras minorías de los últimos siglos el desprecio de Iberoamérica, por la razón de que esta Iberoamérica es en gran parte obra de nuestro pueblo, y ellas se sonrojan al comparar nuestro pueblo con las masas transpirenaicas.

Todo lo que España puede hacer, o misionar, en Europa tendrá que hacerlo en unidad con Iberoamérica, o no lo hará. Por eso ha surgido en muchos la teoría de España como puente, como lazo de unión entre Iberoamérica y Europa. Pero esta tesis necesita, para ser cierta, dos precisiones:

Primera. Que la misión de España como puente, como la misión de cualquier otra región del mundo ibérico, tiene que estar subordinada a otra misión más amplia, a la misión total del conjunto, que puede ser también una misión puente —precisamente por la razón del mestizaje— entre el mundo occidental, superdesarrollado y colonialista, y el mundo afroasiático, subdesarrollado y semicolonial, entre hombres blancos y hombres de color.

Segunda. Que España sólo puede ser puente de Iberoamérica con Europa si se integra política y económicamente con Iberoamérica. España es geográficamente una península europea. Si además es política y económicamente una península europea, está poco más o menos en las mismas condiciones que Francia, Inglaterra o Italia para ser puente. Pero si es política y económicamente una prolongación de Iberoamérica, será puente sin competencia. Si España se queda en Europa no será nunca más puente que lo es ahora. Si España se hace América española será de veras puente.

Sobre *la teoría del espacio-tiempo histórico del aprismo*: El aprismo inicial combate la aportación española a Iberoamérica y se niega a reconocer esta aportación como elemento básico de la unidad auspiciada. Así, su tesis del espacio-tiempo histórico aplicada a Indoamérica se basa sólo en elementos aborígenes —y, más concretamente, de los pertenecientes a las zonas del antiguo

Incario— y en alguna yuxtaposición europea general, para nada ibérica diferenciada. Pero al hablar de Indoamérica comprenden a toda Iberoamérica, desde el río Bravo hasta el cabo de Hornos. No incluyen a Canadá y Estados Unidos, como deberían hacer si el legado europeo general no se especifica como ibérico en particular. Y sí incluyen zonas que no tuvieron nada que ver con el Incario ni, incluso, con nada indígena.

Si en el Incario, tomado aisladamente, el factor común ibérico puede considerarse incluso como secundario, a medida que vamos ampliando la perspectiva para acercarnos a todo lo que llaman Indoamérica; a medida que vamos incluyendo a Chile, a Argentina, a Cuba, a México, a Brasil; a medida que las integramos en nuestra visión, el factor común ibérico, se quiera o no se quiera, va cobrando importancia como tal factor común, y cuando toda Indoamérica se ha comprendido, se torna este factor común ibérico el primero de todos.

La importancia inmensa de la cultura inca no llega a México, ni le puede integrar; ni la azteca a Panamá. Ni todas las culturas indígenas juntas pueden integrar a Buenos Aires, a Río, a La Habana. Sólo la común impregnación de iberismo es factor que los unifica ante el resto del mundo y ante el resto de América.

Si la independencia hubiera consistido en la expulsión de todo lo ibero, volviéndose a las lenguas y culturas aborígenes, y, lo que es más importante, a las razas aborígenes por no haber existido el mestizaje, muy difícilmente se podría soñar en integrar, bajo una sola nación, al Aconcagua y al Popocatepetl, a aztecas y araucanos.

El triunfo de la revolución política de los criollos en la Independencia, frente al fracaso de la subversión social de los indígenas, intentada en diversas ocasiones con anterioridad, perpetuó por siglo y medio, e incluso agravó, la explotación social. Pero no cabe ignorar que también significó la perpetuación hasta el presente, a pesar de las declaraciones contrarias, del factor común ibero frente a la disociación aborigen, factor común que posibilita la acción posterior reunificadora, factor que, además, ha producido ya irrevocablemente sobre bases iberas las semi-naciones actuales.

Los mitos unificadores de Iberoamérica se han alzado y se alzarán en castellano o portugués. Así alcanzarán la resonancia buscada en todos los confines de una nación por edificar. ¿Quién

oiría la voz unificadora «indoamericana» levantada en quechua o nahualt?

Sobre *algunos otros matices del aprismo*: Entre los indudables aciertos del aprismo, la exaltación del mundo indígena en un medio eminentemente criollo ha tenido un valor inmenso. Como también es valiosa su predicación de la «emancipación mental indoamericana».

Sin embargo, algunas aplicaciones de esta «emancipación mental» se muestran demasiado ligadas a fórmulas y concepciones muy exóticas, al principio al marxismo y actualmente a la democracia norteamericana. Y lo que es más grave, en los primeros planteamientos, el indigenismo tomaba características excluyentes, negadoras, por el otro lado, del mestizaje en cuanto que infravaloraba la aportación no indígena, y llegaba, además, en su exaltación del Incario, a desconocer que, con todas sus maravillas de organización social y económica, no era, desde luego, un sistema de hombres libres.

Añadamos a estas críticas de matiz, perfectamente subsanables, la crítica más dura que puede hacerse al aprismo: su incapacidad revolucionaria para transformar en hechos su doctrina en los momentos en que tuvo ocasión para ello.

Sobre *la utilidad del marxismo*: Evidentemente, los trotskystas iberoamericanos utilizan el instrumento del marxismo como sistema de interpretación histórica con mucho mayor acierto que los comunistas pro-rusos, forzados a combinar doctrina y órdenes superiores. Pero a fuer de marxistas todavía no han sabido sacarle todo el partido interpretativo que encierra si se le toma no como dogma, sino como instrumento parcial.

La interpretación materialista de la historia ha purificado mucho de leyendas y vaguedades el curso de los acontecimientos humanos. Bien puede servir de cedazo por el que cernir la Historia. Pero en ese cernido, pasados incontables hechos a los que se daban interpretaciones de todo género, espirituales o providenciales, nos quedan piedras, acontecimientos, impasables por la red de una interpretación materialista. El marxismo dogmático fuerza las cosas y pasa a martillazos hechos que sólo Espíritu y Providencia explican verdaderamente.

Los hechos históricos no se explican sólo por el estómago, como no se explican sólo por el sexo. El espíritu interviene en los hombres y en la historia del conjunto de estos hombres. De aquí que una interpretación espiritual, cristiana, de la Historia es

más completa que una interpretación materialista o sexual. Podemos servirnos de Marx y de Freud para barrer el camino y dejar los hechos espirituales en su verdadera pureza. El espíritu no niega ni el estómago ni el sexo.

La visión freudiana puede ser enormemente rica de colorido, como la visión marxista puede ser enormemente nítida en los perfiles. Pero ambas son visiones planas, carentes de una dimensión.

Cuando los trotskystas iberoamericanos penetren verdaderamente en la intimidad de nuestros pueblos, comprenderán que su espíritu es más importante que su estómago, y aprenderán a desdogmatizar el marxismo para reducirlo a su condición de útil instrumento de investigación económica.

LA IDEA NACIONAL IBEROAMERICANA

Hemos visto los proyectos, los programas de integración nacional iberoamericana. Mi intención no era sólo, en este examen, la de mostrar el catálogo. Era la de enseñar que junto a nuestras posiciones personales en busca de la unidad, caminan otras posiciones, todas ellas con elementos valiosos. Era la de mostrar cómo nuestro caminar integrador no es un caminar en soledad.

Pero era también mi intención la de analizar si, tras este examen, puede llegarse a consecuencias.

Y encuentro que, verdaderamente, puede llegarse a dos consecuencias de trascendencia: en primer lugar, la necesidad de rectificación en los planteamientos unitivos; en segundo lugar, la necesidad de buscar un programa integrador.

Es necesaria una rectificación esencial de nuestros planteamientos unitivos hechos hasta ahora. Hasta hoy la unión se ha buscado como tarea propia de un grupo, de un sector congregado en torno a un programa completo; es decir, como tarea de un partido iberoamericano. Estos partidos se han enfrentado a muerte con los otros partidos. Hispanos, apristas y trotskystas han dedicado esfuerzos considerables a combatirse.

Pues bien, la conclusión a que podemos llegar es ésta: La actual no es manera de plantear la edificación de una nación Porque la edificación de una nación no se puede plantear a escala de partido, sino a escala de nación. Es decir, no es tarea de un partido —programa—, sino de una acción general —idea única—

en la que se unan todos para la realización de la unidad, posponiendo los intereses partidarios a la realización previa de la idea.

No se trata de conquistar el poder. Se trata de hacer previamente la nación. Por eso, quienes desde uno u otro frente luchan por la edificación nacional única contra las divisiones actuales son camaradas de lucha, y entre ellos no debe haber agresividades.

No se trata de que cada cual renuncie a su programa. Se trata de que para el ideal común se haga una acción común, renunciando a la imposición previa del programa personal.

Pienso que esta conciencia debería cuajar en revistas, federaciones de federalistas iberoamericanos, uniones profesionales, etcétera, en las que, desde el primer día, colaboraran hombres de todas estas tendencias en el afán común de la unidad.

EL PROGRAMA NACIONAL IBEROAMERICANO, SÍNTESIS

La segunda conclusión a que podemos llegar es la de que se precisa, en el seno de esta acción general unificadora, y pospuesta a ella, lógicamente, ir creando un programa integrador, síntesis, con objeto de que la futura unidad no naufrague al día siguiente de su constitución en una guerra civil.

El conocimiento y la acción común pueden crear un clima de concordia, de diálogo pacífico, para mañana. Sin embargo, bueno y hasta imprescindible será ir creando en su seno una doctrina integradora, síntesis de los aspectos positivos de cada planteamiento, que estabilice para el mañana los afanes: la doctrina de la revolución nacional iberoamericana.

Personalmente creo en la urgencia de ir formulando esta solución síntesis. Y estimo que tendría que comprender: la fundamentación histórica, de estirpe y vocación futura de los hispánicos; el análisis económico crítico de los trotskystas y su planteamiento de revolución combinada, más la aportación indigenista del aprismo; y las soluciones estructurales orgánicas del sindicalismo.

Una integración así podría ofrecer un auténtico y sugestivo programa nacional iberoamericano, un bello proyecto de convivencia en común. No se oculta que algunas de las formulaciones que hemos presentado como sindicalistas contienen ya los elementos de esta solución síntesis, ansían ya esta integración doctrinal. Tampoco se oculta que, en gran parte, los movimientos de amplia enver-

gadura social, nacionales y populares, que hoy arrastran a las masas iberoamericanas, son ya el soporte popular de esta integración ideológica bajo fórmulas elementales y directas.

LA COMÚN ESPERANZA

Ahora, predicar sobre todo esto en España es ir contra corriente, es parecer loco. La constante europeísta de nuestras minorías de uno u otro signo ha vuelto a aparecer dominadora.

Pero si ahora aparece como locura, hubo un momento de exaltación en que todos creímos que la unidad ibérica estaba al alcance de la mano. Fué un momento de exaltación vigorosa. «La Hispanidad se atreve a proclamar ahora —se decía en Argentina— el advenimiento de su segunda primavera.» Un muchacho muy joven de Nicaragua fué confinado en una isla solitaria del Atlántico por escribir contra Roosevelt, y el mismo día de su regreso componía estos versos:

«¡Presente! Antiguo mar hispano.
De pie el Imperio se alza ya.
¡Al Imperio convocan en el mundo
tierras y mares de la Hispanidad!»

Creímos en la primavera de España y de la Hispanidad. Ellos, desde el otro lado del mar Océano, también creyeron. Y llegaban a España en aquellos años del 44, del 45, del 46, del 47, con fe exaltada, con los ojos abiertos para llenarse de Hispanidad. Pero regresaban con una íntima decepción en sus ojos. Porque encontraron que con demasiada frecuencia, cuando hablábamos de Hispanidad, hablábamos de votos en la O. N. U.; que no defendíamos la Hispanidad, sino nuestras cosas españolas.

¿Recordáis aquellas palabras de Pablo Antonio Cuadra, fiel entre los fieles, en 1949, en Madrid?: «Esta constatación de que algo o alguien se ha retrasado en la cita de nuestra esperanza, amarga la lengua del que habla y coloca mi palabra entre la espada de mi propio optimismo —que trata de recuperarse— y la pared de mi cansancio.»

Compensemos su dolor —nuestra Hispanidad es, ante todo, un dolor común—, su dolor por España, con nuestro dolor por Argentinas, Méxicos, Nicaraguas y Puertos Ricos. Multipliquemos por veintitrés el dolor de España en el corazón.

El mismo Pablo Antonio Cuadra decía una vez, en tiempos duros para la Península, en una carta desde su Nicaragua: «Yo soy aquí España con la espada en el pecho.»

Cumplamos, aquí y allí, este dramático destino de ser soldados de la reconstrucción de nuestra patria despedazada. Seamos, aquí y allí, el mundo iberoamericano con la espada en el pecho.

Al fin y al cabo, el común dolor es también la común esperanza.

NOTA: *Este trabajo es la primera parte de un estudio que concluirá en un próximo número, exponiéndose el evance de la idea integradora en los tres últimos años, cuando ya ha penetrado avasalladoramente en todas las corrientes ideológicas, sin distinción; cuando se va plasmando en el terreno económico en la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio, y cuando las declaraciones de Bogotá, Caracas y La Habana han marcado nuevas posiciones.*

José Luis Rubio.
Antonio Arias, 15.
MADRID.



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

POESIA ITALIANA DE HOY: ESTUDIO Y SELECCION

I

La poesía italiana del segundo período de potsguerra, de estos años inquietos y atormentados, ofrece zonas de amplio interés y arranca cronológicamente en 1946, cuando, después de la catástrofe del Armisticio y de las luchas de la Resistencia, se dieron a conocer en diversas publicaciones periódicas poetas como Antón Gatto, José Ungaretti, Leonardo Sinisgalli, César Pavese, Salvador Quasimodo, Mario Luzi, Sandro Penna, Eugenio Montale, etc., al lado de otras voces nuevas que, por entonces, se manifestaban tímidamente en mensajes mesiánicos de intención social, cantando las luchas sostenidas en las montañas y en los valles del Po contra el enemigo alemán, o bien expresando eternas ansias humanas o hablando del vivir cotidiano, de la vida nueva de Italia, que se presentaba en calor de problema, de esfuerzo, de ensueño humilde. Bianca Ugo, por ejemplo, cantó:

Una celda. Las rejas.
Una puerta. El rumor de las llaves
y el silencio, de nuevo
la paz.
Los perezosos pensamientos
grávidos se levantan
y tantean afuera.
Vagar de los recuerdos.
Nada al frente, a la espalda.
Una paz extremada que oprime el corazón.
Todo dolor, ahora sosegado,
y la espera, tan leve
que los rayos del sol
envuelven siempre a la memoria.
Una celda. Las rejas.
una puerta. El ruido de las llaves
y el silencio, la paz. ¿Tal vez mañana...? (1)

Y Mario Tobino:

Dijo aquél de la calle San Gallo:
Ahorcaremos a las mujeres.
Las colgaremos de las puertas
al viento del invierno.
Y añadió: —Esto es pura comedia;
respecto a la mujer italiana (2).

---

(1) Bianca Ugo: *Una Cella.*

(2) Mario Tobino: *Quello di Via S. Gallo.* «Antologia Poetica Della Resistenza Italiana.» Ed. Luciano Landi. De E. F. Acrocca y Valerio Volpini. Pompei, 1935.

La actitud lírica de estos poetas constituye un elemento vivo en todos los círculos y tertulias literarios, donde, tanto la literatura como la política, se iban renovando entre polémicas que ponían punto final a una época saturada de cierta corriente que sólo ponía en juego la inteligencia.

Eugenio Montale, Humberto Saba, Vicente Cardarelli, José Ungaretti y otros, en revistas como *Campo de Marte, La Ronda* y, después, *Frontispicio* y *La Feria Literaria*, etc., representaban un mundo que se acercaba a su límite y que, hasta entonces, había escuchado las diversas voces de sus creaciones sintiéndose preso en su musicalidad, sólo rota con una voluntaria violencia para que el tema central se destacase fuertemente.

Después de 1946, la poesía en Italia se presenta con un nuevo rostro. Ya eran sólo un recuerdo las furias marinettianas y la experiencia hermética. Las nuevas voces habían adquirido vida a través de una experiencia directa y personal, no obstante aparecer unidas a ciertas formas poéticas y lingüísticas, y ofrecían una serie de valores, no siempre en equilibrio en cuanto a forma, pero cimentadas y cerradas en un mundo donde la comprensión se basaba en la experiencia directa.

En estos años, nuestros más grandes poetas han dado a la luz una notable producción. «La poesía en estos años —escribe Carlo Bo— se manifestó con una fuerza interior, con una vocación, mucho más fuertes de las que ofrecían otras poesías extranjeras, entre ellas la francesa.» Y esta «fuerza interior» había penetrado en los jóvenes, que muchas veces aparecían lejanos, o con el alma colmada del mensaje mesiánico de un mundo mejor, expresado con palabras y *tonos* llanos y fuertes como las percusiones rítmicas del tambor que marca el paso, sentidos y realizados con una fuerza que todavía hoy sorprende al lector. Debemos reconocer que una parte de estos jóvenes poetas —hechas las debidas excepciones, como Cerroni, Domenichini, Salvi, etc.— tienen influencia de los americanos y de Lorca y, más aún, de los franceses y de los ingleses, pero esta parte permanece casi aislada y el núcleo central de la misma ha recogido la lección de los más grandes poetas y la ha llevado a su mundo personal, vivificándola con nuevas fórmulas y acentos. Citemos entre ellos a Arcangeli, Di Bono, Bettelli, Gerola, Antonicelli, Cammilleri, Gambetti, Giudacci, Pasolini, Pierri, Sollazzo, Spaziani, Luisi, Elio Filippo Acrocca, etc.

«La voz fresca y abundante de esta poesía italiana llega del Sur, y del Sur saca todos sus tonos.»

Rocco Scoltellaro es el cantor de los humildes, de los afanes campesinos, de los desolados paisajes poblados por hombres que parecen nuevos conquistadores de una tierra virgen y primitiva. El tema central de sus escritos está sostenido con un lenguaje que no traiciona el humilde origen del poeta y en el cual, a veces, la palabra se eleva a símbolo. Rocco Scoltellaro ha escrito dos volúmenes de poesía y un volumen de cuentos. Ha muerto muy joven. Era una de las personalidades más notables de la literatura italiana del segundo período de postguerra. Perteneció a un partido político de izquierdas y fué alcalde de una pequeña aldea del Sur.

Carlo Levi, escritor y pintor, autor de *Cristo si è fermato ad Evoli*, ha publicado poesías y cuentos en diversas publicaciones. Su obra consiguió el premio «Viareggio» y ha sido editada por las casas editoriales «La Terza», de Bari, y «Mondadori», de Milán.

Otro caso interesante y trágico de la poesía italiana actual es el de Cesare Pavese, que se suicidó en Turín en pleno triunfo literario. Este escritor ha obtenido una amplia resonancia como novelista y traductor; entre sus obras citemos: *Feria de agosto*, *La luna y los hogares*, *Tus pueblos*, etc. Entre sus traducciones, las de Steinbeck, Dickens, etc. En poesía, Pavese ha manifestado toda la inquietud de una generación entregada al recuerdo, a las soluciones improvisadas de una sociedad en continua evolución.

Pavese ha encontrado en su tierra, en los habitantes de las aldeas piamontesas, una proximidad humana, el aliento necesario, la fuerza para vivir. Sus obras *Lavorare stanca*, *Verrà la morte e avrà i toui occhi* contienen la medida de toda una época. El mismo escribió en su Diario (20 de abril de 1936): «Construir en arte significa construir en la vida; hay que expulsar lo voluptuoso del arte como de la vida; vivir trágicamente.» Era su mensaje.

Esta lección de Pavese ha influído en gran parte en la joven poesía italiana, sobre todo a los poetas aparecidos entre 1949 y 1954; por ejemplo, a los colaboradores de la revista *Momenti*.

Hay otros poetas, como Luigi Bartolini, que, en *Lirichi e polemiche* y en *Satire e poesie*, han logrado infundir en sus poemas la misma fuerza de su prosa. Igualmente, Mario Luzo (*Quaderno Gotico*, *Brindisi*, etc), Vittorio Sereni (*Diario d'Algeria*) y Roberto Revora (*Dieci anni*), cuya obra tiene gran importancia al destacarse de la de los demás poetas de este periodo por el tono dolorido de su visión del mundo y por un interés secreto en mantener el hilo de la experiencia humana, sentido hasta el límite del grito y de la angustia.

La mayoría de estos poetas son católicos. Casi ninguno compromete su poesía en un combate directo, en una ideología determinada y se limitan a dar cuenta de los hechos humanos, como ha hecho Quasimodo en *La vida no es sueño*, su último volumen de versos.

La producción de estos últimos años está dispersa, en gran parte, por revistas y periódicos literarios, por lo que nos limitaremos a citar a los jóvenes que han salido últimamente a la escena literaria: Marini, Pierpaolo Draghi, Michele Pierri, Folco Tempesti, Darío Grossi, etc.

Entre ellos viven las más diversas tendencias poéticas, aunque ahora, pasadas las furias marinettianas y la experiencia hermética se hable especialmente de realismo poético, de intimismo y de otras muchas cosas. De sus trabajos poéticos, la condición de aventura está prácticamente excluída; ellos permanecen firmes a su modo, enemigos de los movimientos, y reconociendo únicamente las palabras de uso común, por lo que su lenguaje es perfectamente inteligible e ilustra sus afanes secretos con una fuerza que es el denominador común de la nueva poesía italiana.

II

PEQUEÑA ANTOLOGIA DE LA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

EL ARBOLILLO

HOY el tiempo es de lluvia.
Parece noche el día.
Primavera parece
el Otoño y un gran viento devasta
al arbolillo que, aunque no
lo parece, está firme.
Diríase, entre las plantas, un muchacho bien alto,
demasiado acaso para su verde edad.
Y tú lo estás mirando y ya te apenas
quizá de todas esas flores cándidas
que el Boreal le quita y son ya fruta,
son ya dulces conservas
para el invierno aquellas flores que
entre la hierba caen y te lastiman
toda su vasta maternidad.

LA SOLEDAD

LA mudable estación en sol y sombra
al mundo cambia, y con riente aspecto,
conforta y desazona con sus nubes.

Yo, que a tantas presencias y a mis ojos,
sé consignar un infinito afecto,
no sé si hoy debería entristecerme,

si estar alegre igual que un vencedor:
pero estoy triste, y hace un día tan bello...
Sólo en mi corazón hay sol y lluvia.

De un largo invierno sé hacer primavera,
donde es la calle al sol como un dorado.
camino, y a mí mismo me doy las buenas noches.

Mis nieblas y buen tiempo sólo en mi interior campan,
como sólo está en mí aquel perfecto amor
por el que tanto ha de sufrirse. Aunque yo ya no lloro.

Pues me bastan mis ojos y mi corazón.

Umberto SABA

VELATORIO

TODA una entera noche
tumbado junto a
un compañero asesinado,
con su crispada boca
vuelta hacia el plenilunio
y con la congestión
de sus manos
penetrando
por mi silencio arriba,
he escrito
cartas llenas de amor.

Jamás estuve tan
apegado a la vida.

A G O N I A

MORIR igual que la sedienta alondra
flecha hacia el espejuelo.

Como la codorniz,
pasado el mar,
en los primeros céspedes.
porque ya de volar no hay más deseo.
Mas no vivir llorando
como el jilguero enceguecido.

Giuseppe UNGARETTI

TRAMONTANA

HAN desaparecido los círculos de ansia
que discurrían el lago del corazón,
aquel vasto freírse de la materia
que empalidece y muere.
Hoy una voluntad de hierro barre el aire,
arranca los arbustos, desgarra las palmeras
e incluso excava sobre el mismo mar
hondos surcos crestados de saliva.
Cada forma se agita en el tumulto
elemental; es un solo aullido, es un mugir
de rotas existencias; a todo desarraiga
la hora que pasa; viajan por la cúpula del cielo
no sé ya si hojas, pájaros, no lo sé ya.

Y tú, que tiemblas toda entre los tumbos
de los vientos desenfrenados
y que te estrechas los hinchados brazos
de flores todavía no nacidas,
qué enemigos que sientes
a los espíritus que la convulsa tierra
sobrevuelan a enjambres,
a mi vida delgada, y cómo amas
hoy tus propias raíces.

Eugenio MONTALE

GRAPPA EN SEPTIEMBRE

LIMPIAS, desiertas pasan las mañanas
por la orilla del río que niebla el alba siempre
y oscurece su verde a la espera del sol.
El tabaco que venden en la última casa
—húmeda aún al borde de los prados—
tiene un color negruzco y un jugoso sabor: vuela azulino.
Y hay también aguardiente color de agua.

Ha llegado el momento en el que todo
se detiene y madura. Lo verde está tranquilo,
se ha puesto más oscuro y esconde ya los frutos
que caerían a una sacudida. Las dispersas nubes
tienen la pulpa ya dispuesta; lejos,
sobre las avenidas,
la tibieza del cielo a las casas madura.

Se ven sólo a esta hora mujeres que no fuman
ni beben. Se paran bajo el sol
y lo reciben, tibio, como si fuesen frutas.
Crudo de niebla, el aire a grandes sorbos
se bebe igual que el aguardiente; todo
tiene un sabor.
También se ha bebido el río sus orillas
y las macera arriba, en el cielo. Las calles,
igual que las mujeres, en la quietud maduran.

Debiera detenerse todo el mundo a esta hora
por las calles y ver cómo madura todo.
Hay incluso una brisa que no mueve las nubes,
pero que basta para dirigir
a mi humo azulino, sin romperlo,
tal un nuevo sabor que atravesara el aire.
Y el tabaco va grávido de aguardiente. Por eso
no serán las mujeres las únicas que gocen
de la mañana.

Cesare PAVESE

ANTIGUO INVIERNO

DESEO de tus manos claras
en la penumbra de la llama,
que sabían de robles y de rosas;
de muerte. Antiguo invierno.

Oh manos que buscaban el mijo de los pájaros
y eran nieve de pronto:
tal las palabras.
Un poco de sol, la ráfaga de un ángel
y después la niebla, los árboles
y nosotros,
construídos con aire en la mañana.

LA LLUVIA ES CON NOSOTROS

YA está la lluvia con nosotros
estremeciendo al aire silencioso.
Rozan las golondrinas las apagadas aguas
de los lagos lombardos,
volando igual que gaviotas sobre pequeños peces,
y el heno huele al otro lado
de las huertas.
Se quemó un año más,
sin un lamento, sin un grito,
alzado hasta vencer un día de improviso.

Salvatore QUASIMODO

T O C A T A

He aquí abril, el tedio
de un cielo de agua en polvo,
la quietud de la alfombra
en la ventana, un toque
de viento y una herida:
esta ajena presencia de la vida
pasando por el vano de las puertas,
por los tenues ríos de ceniza
que tu paso despierta.

T E R R A Z A

UN día demasiado pobre de amor
anda apagado y calla
por el espacio; el cielo yace a la redonda
lleno de paz y sentimiento; ahora
pendula junto al perfumado día,
al borde del verano
bajo las silenciosas balaustradas,
la rosa de los huertos inmediatos y amados.
Mas, ¿quién podría cosechar del cielo,
la furtiva sustancia del pasado,
la mañana infantil, la hora...? Al suelo
cae su amplia paloma. En la fragancia
de los mimbrales se oscurece el lago,
huye el sendero...

Mario LUZI

III

PEQUEÑO INDICE DE LA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

A

ACROCCA, Elio Filippo.—Nace en Cori, Lazio (1923). Obras: *Portonaccio* (1949), *Caserma* (1951), *Reliquia umana* (1955).

ARCANGELI, Giulio.—Nace en 1881 y en Florencia. Su obra poética, *I. Semidei*, fué publicada en 1948, después de su muerte.

B

BARTOLINI, Luigi.—Nace en Cupramontana (Ancona), en 1892. Pintor y escritor inquieto, polemista violento y lleno de fuerza crítica. Obras poéticas: *Il Guanciale* (1924), *Passeggiata con la ragazza* (1930), *Ritorno sul Carso* (1930), *La Vita dei Morti* (1931), *Poesie ad Anna Stickler* (1943), *Liriche e*

polemiche (1948), *Annatadopo* (1949), etcétera.

Betoschi, Carlo. — Nace en Turín y en 1899. Perito Agrimensor por la Escuela Técnica Agraria en Florencia, y soldado en la primera guerra mundial. Ha publicado *Realtá vince il sogno* (1932), *Altre Poesie* (1939), *Notizie di prose e poesie* (1947), etc.

Bettelli, Casimiro.—Nace en Fanano (Modena), en 1924. Obras: *Il giorno e dinotte* (1951), *Piccolo Salterio* (1952).

Bianca, Ugo.—Ha nacido en Génova y publicado poesía en la revista romana "Mercurio" (núm. 16. 1945).

C

Cammilleri, Andrea.—Nace en 1925 en Puerto Empédocle. Ha publicado en las revistas "Momenti", "Inventario", "Pesci Rossi", etc., y aparece en numerosas antologías, como *I Poeti Scelti*. Vencedor de numerosos premios literarios.

Cardarelli, Vicenzo.—Nace en Corneto Tarquinia en 1887. Periodista. Dirigió hasta su muerte —en 1959— la revista "La Fiera Letteraria", en Roma. Obras: *Prólogo* (1916), *Viaggi nel tempo* (1920), *Favole della genesi* (1924), *Il sole a picco* (1928), *Poesie* (1936), *Poesie* (1942), *Solitario in Arcadia* (1947), *Poesie Nouve* (1947), *Poesie Nouve* (1947), *Villa Tarantola* (1949), etc.

D

Di Bono, Paolo.—Nace en La Spezia, 1914. Profesor de Instituto en Sarzana (Toscana). En todas las revistas literarias importantes han aparecido sus poemas.

G

Gerola, Gino.—Nacido en Terragnolo (Trento) en 1923. Colaborador de muchas revistas y publicaciones. Obtuvo, como crítico, el Premio Camene, y como poeta, en 1955, el Premio Carducci. Obras: *Tempo d'Avvento* y *Dino Campana* (1954).

Guidacci, Margherita.—Nace en 1921 y en Florencia. Notable traductora y crítico literario. Obras poéticas: *La Sabbia e L'Angelo* (1946), *Morte del Ricco* (1955), etc.

L

Luciano, Luigi.—Nace en Livornio y en 1924. Periodista y radiocronista en la televisión. Obras: *Racconto e altri versi* (1949), *Aprés Guerre* (París, 1951), *Piazza Grande* (1953).

Luzi, Mario.—Nace en Florencia (1914). Estudia Letras en la Universidad dr su ciudad, alcanzando el doctorado con un ensayo sobre la obra de Mauriac. Hombre de vanguardia de una crítica atenta y culta, son sus principales obras críticas *Saggio, Mallarmé* (1952), *Un illusione platonica e altri saggi* (1941), etcétera. Obras de poesía: *La barca* (1935), *Un brindisi* (1946), *Quaderno Gotico* (1946), *L'inferno e il Limbo* (1949), etc.

M

Montale, Eugenio.—Nace en Génova y en 1896. Ha traducido muchas obras de Cervantes, Melville, Marlowe, Shakespeare y diversos escritores americanos. Ejerce actualmente la crítica musical y operística en "Il Corriere de la Sera", de Milán. Obras poéticas: *Ossi di sepia* (1925), *La casa dei doganieri* (1932), *Le Occassioni* (1939), *Finisterre* (1943).

Morsucci, Roberto.—Nace en Roma en 1919. Ha publicado en las revistas "Mercurio", "La Strada", "Societá", etcétera. Obtuvo en 1950 el premio de las Olimpíadas Culturales. Obras: *Odi.*

O

Ombres, Rosanna.—*Orizonte anche tu* (1956) es el único libro publicado por esta poetisa.

P

Pasolini, Pier Paolo.—Nace en Bolonia y en 1922. Obras poéticas: *Poesie a Casarsa* (1942), *I Diarii* (1945), *I Pianti* (1946), *Dové la mia Patria* (1949), *Tal Cour di un Frut* (1953), etc. Escribe también en dialecto friulano.

Pavese, Cesare. — Nace en Turín en 1908 y se suicida en la misma ciudad cuarenta y dos años más tarde. Traductor de muchos escritores ingleses y americanos, sus obras poéticas más importantes son *Lavorare Stanca* (1936) y *Verrá la morte e avrá i tuoi acchi* (1951). Espléndido y agudo narrador en las novelas *Paesi Tuoi* (1941), *La Spiaggia* (1942), *Feria d'Agosto* (1946), *Il Compagno* (1947), como en los *Dialoghi con Leuco* y en su *Diario* (1950).

Q

QUASIMODO, Salvatore.—Nace en Siracusa (Sicilia), en 1901. Periodista. Traductor de muchos clásicos griegos y latinos, y de Shakespeare. Premio Nobel de Literatura 1959. Obras: *Acque e terre* (1930), *Oboe sommerso* (1932), *Poesie* (1938), *Ed é subito sera* (1942), *Con il piede straniero sopra il cuore* (1946), *Giorno dopo giorno* (1946), *La vita non é sogno* (1949), etc.

R

REBORA, Roberto.—Nace en Milán en 1910. Catedrático de Universidad. Obras: *Misure* (1939) y *Dieci anni* (1950).

S

SABA, Umberto.—Nace en Trieste y en 1883. Periodista. Obras poéticas: *Coi miei occhi* (1912), *Cose leggere e vaganti* (1920), *Canzoniere* (1921), *Preludio e Canzonette* (1922), *Tre Composizioni* (1933), *Parole* (1934), *Il Canzoniere* (1945), *Mediterraneo* (1946), *Storia e Cronistoria del Canzoniere* (1948), etc.

SERENI, Vittorio.—Nace en Luino y en 1913. Profesor de Instituto. Obras poéticas: *Frontiera* (1941), *Poesia* (1942), *Diario d'Algeria* (1947). Traductor de numerosos autores ingleses y americanos.

T

TEMPESTI, Folco.—Nació en Montalcino (Siena) en 1912. Es un narrador y poeta, actual director del Instituto italiano de Cultura radicado en Caracas. Ha traducido toda la obra del poeta húngaro Poëtefi. Obras: *Lucciole* (1953).

TOBINO, Mario.—Nace en Viareggio en 1910. Obras: *Poesíe* (1934), *Amizie* (1939), *Il filglio del farmacia* (1942), *Veleno e Amore* (1942), *Il deserto in Libia* (1952), *Le libere donne di magliano* (1953), etc.

U

UNGARETTI, Giuseppe.—Nace en 1888 y en Alejandría de Egipto. Catedrático de Universidad y periodista. Traductor de muchos clásicos y modernos extranjeros: Shakespeare, Góngora, Mallarmé, Racine. Su obra poética es la más amplia de la moderna poesía italiana: *Il porto sepolto* (1916), *L'Allegria* (1932), *Sentimiento del tempo* (1933), *Poesie Disperse* (1945), *Il Dolore* (1937-1946), *La terra promessa* (1950), *Il povero nella cittá* (1949), etcétera.

(Versión castellana de F. Q.)

UBALDO BARDI

INDICE DE EXPOSICIONES

MURIÓ ZABALETA

¿Conocisteis a Zabaleta? Era un pintor. Un buen pintor. Humilde, sencillo, cordial, bueno.

Un día, en charla con Picasso, éste dedicó a Zabaleta los más cálidos elegios por su obra. Y como apostilla, casi al oído, le dijo: «No salga usted nunca de Quesada.» Zabaleta, poco hablador, contestó: «En ello estaba.» Zabaleta era de Quesada, un pequeño pueblo de la provincia de Jaén que él hizo universal. Allí trabajaba casi todo el año, salvo sus escapadas a Madrid, su tertulia en el café Gijón, sus caminatas por los barrios bajos y la visita a las exposiciones. Cumpliendo con su misión y haciendo cada vez más amplio e íntimo su quehacer.

Nosotros le conocimos en la casa de Eugenio D'Ors, aquél que en solemne sesión, siendo miembro del Jurado de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, al ser preguntado qué tres pintores nombraba en su terna, contestó: «Zabaleta, Zabaleta y Zabaleta».

En casa del maestro, Zabaleta era figura asidua. Siempre en apartado rincón nos veía hablar sobre los avatares del Salón de los Once, en aquellas memorables sesiones de la Academia Breve que fundó D'Ors. De lejos, asistía a los debates en los que tanto fervor y esfuerzo se puso. Fervores y esfuerzos que hicieron posible el feliz cambio de situación de una estética nacional, pues la Academia dorsiana fué reducto, refugio y vanguardia para todo aquello que mereciera ayuda y menester, y bien la merecían por aquellos años las Bellas Artes. A D'Ors debe el arte español mucho más de lo que las apariencias marcan. Pocos saben que al par que su obra crítica existía en él una capacidad de bondad, entusiasmo y generosidad, pocas veces igualada en altruismo y en la más alta intención intelectual.

Zabaleta fué elegido varias veces para exponer en el Salón de los Once y varias veces también en la Exposición Antológica, que era él resumen de los salones. Así entró en la fama Zabaleta, de mano de Eugenio D'Ors, quien fijó sus ojos en aquel humilde pintor de Quesada, que pintaba cosas sorprendentes y extrañas, parecidas a grandes cartelones de feria. Y al final de cuentas, eso eran sus lienzos para honra de ellos; grandes cartelones, en donde natural, espontáneamente, Zabaleta iba, ¡nada menos!, que completando el paisaje de España; ese paisaje que luego glosaron Luis Rosales, Laín Entralgo, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero... Zabaleta, con Benjamín Palencia, Ortega Muñoz y Lozano, formaba el cuarteto de los pintores que habían descubierto un paisaje nuevo a nuestra eterna geografía. Así como hay «un» Palencia, también «un» Zabaleta, y lo más importante: lo habrá siempre.

Zabaleta ha quedado como referencia. Y ha quedado pintando un solo paisaje y un solo pueblo. Pero tal ha sido la intensidad humana y geológica que ha puesto de manifiesto, que de lo particular ha hecho paradigna universal. Y siempre quedarán en nuestra historia de la pintura esas noches claras, azules, sorprendidas desde el humilde recinto de una habitación de Quesada; esos pequeños cuartos que tan lujosamente hubiese descrito Azorín; esos hombres de la raza con escudilla entre las manos y aperos de labranza en su

«Paisaje y pastor de Quesada», de Zabaleta

torno; esos campos de olivos sobre los que brilla la luna enorme; la plaza de Quesada, con su quiosco de música, un mundo entero en tan pequeñas cosas.

Se ha ido la figura de Zabaleta: aunque él seguirá siempre entre nosotros en el recuerdo, musitando palabras amables, ofreciendo ese ejemplo de humildad que tanta falta hace que se imite; seguirá entre nosotros con sus obras instaladas en los museos; las mismas obras que él casi no se atrevía a mostrar cuando llegó a Madrid desde el pueblo lejano que tanto amaba.

Cuando Picasso le dió el gran consejo de permanecer junto a la fuente de su inspiración, Zabaleta ya estaba en el secreto. Fueron hombres de siega y aceituneros, mujeres con pañuelos a la cabeza, animales de trabajo, los que le prestaron la gran razón de su pintura; de esa pintura planificada y compuesta con el rigor de una arquitectura con violentos colores, con fortísimos colores, que quedaban en su justo medio tras el juego certero de este intuitivo que buscó la verdad y la encontró junto a él sin necesidad de viajar en busca de razones y sugerencias. La verdad de siempre está junto a nosotros; pero pocos saben verla como Zabaleta, con entrega absoluta de sí mismo, haciendo de la pintura contenido de una vida y sabiendo que nunca podría apartarse de esas tierras y de esos hombres, de esas ferias de pueblo en las cuales supo ver la tragedia íntima, y también la alegría casi dionisíaca que surgía de entre los camellones y los surcos.

Zabaleta fué pintor que cumplió con su destino. ¡Qué pocos pueden decir eso! Y qué epitafio más grande y sencillo.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK

Los artistas que han sido seleccionados para presentar su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, exponen en Madrid. Excelente certamen éste para conocimiento de la pintura y la escultura de nuestros días. Digamos los nombres: Canogar, Cuixart, Chillida, Chirino, Farreras, Feito, Lucio, Millares, Oteyza, Rivera, Saura, Serrano, Suárez, Tapies, Tharrats y Viola. En buen orden alfabético. Ante la obra de estos pintores y escultores, que nosotros hemos visto nacer, desarrollarse y triunfar, a veces en nada propicios climas, se impone una leve meditación. Han triunfado las nuevas formas, o, mejor dicho, los informalismos, las muchas cosas que se encierran tras el título genérico de arte

abstracto. Ha triunfado un nuevo modo de llegar a la belleza; la imposición de un tiempo y sus circunstancias, y a su par la angustia, la incertidumbre del hombre. ¡Qué extraño sería hoy ver en un concierto universal una temática o una manera de entender el mundo al estilo de Meissonier o de Tapiró. Algo fundamental ha pasado, que ha cambiado sensibilidades y puntos de observación ante la vida y sus consecuencias. ¡Qué ingenuo sería creer que ante lo abstracto se hallaba el hombre —creador o espectador— en una postura «snob», cuando en realidad se halla ante una de las formas espirituales más trágicas, más nostálgicas de orden, y de las cuales ha sido el arte vehículo y medio de expresión, sin que esto quiera decir que lo no figurativo quede solamente en una demostración de estados de angustia, sino que lleva inserto en su existencia las mismas o mayores premisas que hacen la gran definición de la pintura! Y contra toda teoría y abundante mal vaticinio, España en lo abstracto ha conquistado un primer lugar indiscutible. Era difícil seguir primeros términos tras la trilogía Picasso, Dalí —con todas sus agravantes— y Miró; pero la buena fortuna nos ha seguido dando la mano en la pintura, y los grandes premios internacionales llevan nombres españoles, entre los que se hallan muchos de los que figuran en esta lista de seleccionados para el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Nuestras virtudes imaginativas, tantas veces puestas de manifiesto, y muy pocas con oportunidad, sí han tenido aquí, en nuestra hora, un orden filosófico. Y más cerca estamos en esta época del Greco, Velázquez, Zurbarán y Goya que en todo el siglo XIX, y desde luego el XVIII. Se ha dado el estupendo caso, y en un paso del tiempo en que se produce un arte en el cual el artista se queda desamparado y sólo frente a la tela, sin previa anécdota, sin previo asunto y sin apoyo ni punto de partida, en que el español ha realizado el empeño abstracto más serio e importante del momento actual del mundo. La garra plástica acaso se haya hecho ahora más evidente y lo tradicional —lo verdaderamente tradicional— se ha expuesto con una certeza absoluta. Es de desear que el espectador que acuda a esta excelente exposición de seleccionados, aparte de la pintura en sí y de sus profundos valores, atienda al gran fenómeno que se ha operado en el mundo, y en el cual ahora nosotros no estamos vueltos de espaldas, como ocurría en el XVIII y siguientes, sino presentes, teniendo bien en cuenta que la pintura es fanal para estudiar una vida espiritual que va siendo común a una gran parte de la Hu-

manidad. Ante esta lista grande de nuestros embajadores artísticos —a los que auguramos un gran suceso—, España puede estar feliz de la bondad de su contribución al arte universal.

EL PAISAJE ESPAÑOL

Buen título este que nos viene con una esperanza, aunque luego ésta no tenga una completa confirmación en los cuadros reunidos, en la Sala Toisón. Los nombres de los artistas son los siguientes: Rincón, Reyzabal, González Marcos, Lupiañés, Olive, Moisés —hijo—. Todos ellos tienen la buena intención inicial, pero no aciertan a expresar de una manera ni total, ni parcial, ese secreto que encierra el paisaje de España. Acaso se haya hecho sobre nuestra determinada geografía demasiada literatura; pero siempre es poca para lo que se merece la tierra. Pintar un paisaje no es describir unos accidentes. Eso es fácil. Pintar un paisaje, que además se llama español, es interpretar una manera de ser y de sentir.

Pintar es siempre descubrir algo que está inédito para los demás. Es crear un nuevo mundo con los elementos que todos conocemos. Descubrir un paisaje lo han hecho pocos. Citando nombres que nos son familiares, digamos que en nuestra hora actual los nombres de Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Zabaleta y Paco Lozano, son los que han dado al paisaje un orden mental y un orden sentimental.

Acaso el repaso de la historia del arte no ofrezca en un tiempo determinado una baraja de firmas que hayan «descubierto» el paisaje de España con toda la intensidad y el buen amor que los citados, Palencia tiene ya «paisajes» que le pertenecen. La Mancha y Castilla tienen caracteres que al verlos decimos: «esto es un Palencia». Son muchos los días y las noches que Benjamín ha pasado en soledad por los vericuetos de España; son muchas las horas buscando una luz, un crepúsculo, un sentido a la vida sujeta a un paisaje... Ortega Muñoz es el pintor de Extremadura. Esto de decir a un artista que es pintor de una región, tiene grandes peligros, pues es fácil equivocar las cosas y definir a un pintor como un artista folklórico, que es siempre estigma plástico. Ortega Muñoz ha «descubierto» una Extremadura ignorada. El descubrimiento es sencillo. Unos fresnos, unas encinas, una mujer enlutada, que se pierde en el umbral de una puerta, un pobre pollino caminando por un sendero, y en eso

tan pequeño —y tan grande— puede consistir la interpretación no sólo de un paisaje, sino de un estado de cosas vistas con ojos y corazón de poeta.

Zabaleta fué «descubridor» de una Andalucía desconocida. Acostumbrados a la mujer con mantilla, al «temido» clavel y toda la serie quinteriana que nos ha legado una pintura «costumbrista», los lienzos de Zabaleta fueron la verdad monda y lironda. Eran grandes carteles de feria; pero sin una trampa y sin ninguna traición. Eran la expresión fiel del pintor— del hombre— que vive día a día los pequeños azares de su pueblo. Una cosa simple, pero que puede ser definitiva cuando se siente de una manera sincera.

Paco Lozano —buen amigo de Laín Entralgo— ha sido el que ha rescatado un Levante sumido en la verdura y en los trajes regionales. Nos ha ofrecido —singularmente en su última exposición— una visión azoriniana, casi mejor mironiana, de una región que él ha rescatado en su pureza, en su integridad geológica, sin aditamentos que puedan ser tachados de falsedad de concesión...

Todas estas consideraciones y recuentos vienen a cuento porque en la exposición de Toisón hemos visto unos pintores con buena intención de llegar «a algo»; pero aunque una buena técnica avale los paisajes quedan faltos de profundidad; quedan, en apariencia, amable, discreta, decorativa; pero ausentes de una entrega que puede justificar a la pintura.—M. SÁNCHEZ CAMARGO.

LIBROS DE PORTUGAL

LOS PREMIOS FERNANDO PESSOA DE 1959

La institución del «Premio Fernando Pessoa», que fué discernido por primera vez el pasado año 1959, ha venido a situar la figura de este gran poeta como piedra de toque de la poesía portuguesa de hoy. De la misma manera que algún día —que deseamos lejano— el «Premio Aquilino Ribeiro» significará una actualización del «Castelo Branco», el que lleva el nombre del autor de la *Oda marítima* ha superado el historicismo del «Premio Antero de Quental» que, no obstante, sigue atribuyéndose anualmente, con periodicidad que no alcanzaron otros como, por ejemplo, el «Teixeira de Pascoais».

Antero de Quental, Pascoais, Pessoa: tres nombres clave —no

los únicos, pero sí de los más significativos— en la historia de la poesía portuguesa contemporánea. Si Antero significa el combate metafísico que conduce a la desesperación y Teixeira de Pascoais un panteísmo nacionalista que desemboca en callejones sin salida, Pessoa, que une a su conocimiento de la poesía universal influencias tan nacionales como la del iluminado Sampaio, Bruno, es la definitiva universalización, la puesta al día de la lírica lusitana. Y porque no nos duelen prendas, diremos que la primera voz ibérica que saltó las barreras de un aislamiento excesivamente prolongado, ya que aunque le adoptemos como nuestro y nuestro se considere él mismo, Rubén Darío nos trajo voces más apagadas por el tiempo. Ya superadas más allá de nuestra Península.

Era, pues, de una gran responsabilidad la atribución del «Premio Fernando Pessoa». Prescindiendo de que, como es normal, no concurriesen a él muchos poetas calificados y del valor intrínseco de las obras premiadas, que más adelante examinaremos, el conocimiento de los poetas galardonados es indicio de acierto y responsabilidad por parte del Jurado, que concedió dos premios, el segundo repartido *ex aequo* entre dos de los aspirantes. El primero fué atribuído a José Blanc de Portugal, procedente de los *Cadernos de Poesía*, cuya edición, dirigida por un grupo de intelectuales en años de gran efervescencia poética, acogió a todas las corrientes europeas, incluído el surrealismo que, por primera vez, organizaba un grupo efímero, pero compacto, en el país vecino. Los dos segundos premios fueron concedidos a Antonio Ramos Rosa y a Henrique Segurado. El primero de ellos dió sus primeros pasos con la revista *Arvore*, antepasada de *Cadernos de Meio-Dia*, a cuyo grupo pertenece este mismo poeta, y de *Noticias do bloqueio*, en la que es figura importante el portuense Egito Gonçalves. Ramos Rosa está unido por lazos, no por sutiles menos cierto, con el *Novo cancioneiro*, movimiento contemporáneo de los *Cadernos de Poesia*, que dió a conocer el fruto del neorrealismo portugués, si bien su poesía no puede calificarse de abiertamente neorrealista. Segurado publicó su primer libro bajo el rótulo de la revista *Távola redonda*, dirigida hace años (dejó de publicarse en 1954) por un grupo de poetas que entendían que el mejor camino era el de una vuelta a la tradición o, mejor dicho, de una explotación, enlazando con ellos, de los valores formales y espirituales de la poesía del pasado, actualizados por una conciencia de nuestros días.

Dentro de lo que cabe, el complejo panorama de la poesía de hoy ha quedado representado por los ganadores del Premio Fernando Pessoa, correspondiente al año 1959.

Hablar de José Blanc de Portugal, ganador, como ya hemos dicho, del más importante galardón, no es tarea demasiado fácil. Su libro *Parva Naturalia* (1) —dejamos la traducción al cuidado de los latinistas—, primero publicado por su autor, ofrece una complejidad, debida seguramente a que recoge obra de épocas muy distintas, que no se presta a definiciones, mientras la calidad poética acusa altibajos que sólo justifica la presencia obsesiva de las preocupaciones religiosas y culturales del poeta. Empezando por su realismo y por su toma de contacto con el mundo, todo nos parece problemático en Blanc de Portugal. A su grito de ¡*Não me toqueis*!, tal vez porque, como dice en otro lugar,

Eu continuo a guerra comigo...
—Amparavivos uns aos outros!—,

él mismo responde antitéticamente, preguntándose si

Alguém poderá ser tão pouco egoísta
Que peça nos degraus da igreja fechada
Ao Senhor Santo Cristo pelos pecadores como eu? (2).

Es el de la conciencia del intelectual católico el problema, grave si los hay, que estremece las composiciones de este libro porque si el poeta afirma:

Não sou de cá (3).

en otro lugar reconoce que la misión del poeta no debe exceder los límites de este mundo:

Poesia pol grande que sejas
não voas da terra para o céu
e cais de novo
no chão a buscar novas forças? (4).

Esta es la guerra que Blanc de Portugal, temperamento observador y, a pesar de todo, lógico, mantiene con su propia conciencia, no de manera tan explícita como Gabriel Celaya cuando enfrenta al poeta y al pueblo en «Lo demás es silencio», pero sí

(1) *Colecção Poesia.* Ediçoes Atica. Lisboa, 1960.
(2) Que pidan en los escalones de la iglesia cerrada... por los pecadores como yo.
(3) No soy de aquí.
(4) Poesía, por grande que seas, ¿no vuelas de la tierra al cielo, y caes de nuevo en el suelo buscando nuevas fuerzas?

con una sinceridad que, al final, y contradiciendo su técnica oscura y laberíntica, le hace reconocer que:

Poesia não é a rima encadeada e farta
Não é o sonho sem futuro e bonitos discursos
E o revelar de um homem infinitamente inteiro
Em que cabe o teu amor por tudo e, crei, Deus también.

Por eso dice, dirigiéndose al pueblo:

Não é só (5) *justiça o que vos falta*
E só poesia o que sentir quereis?

Mas, ¿cuál es el camino de la poesía? No parece sino que el de la realidad, si nos atenemos a estos versos:

Liberdade de fingir não penses que liberta.
Finge não mais não censuro
Senão fingir que é liberdade.

Sin embargo, su realidad no es de este mundo, o parece ambiguamente ubicada, en consideración a lo cual cabe intentar, dentro de lo posible, la unión de tantos cabos sueltos como quedan en este libro de vocación y factura tan intelectuales. El poeta juega con la realidad exterior y sólo nos la ofrece intensamente transformada como un camino hacia planos distintos, como una persecución de la alegría por caminos difícilmente practicables, si bien es cierto que la desesperación se advierte en exclamaciones como ésta:

O dias iguais ás noites
Sem esperanza de outros melhor haver.

¿Se trata de una auténtica tragedia o de un juego intelectual excesivamente sutil?, es la pregunta que lícitamente puede hacerse quien considere la poesía de Blanc de Portugal. ¿Es cierto que nos encontramos ante un ejemplo que viene a confirmarnos la advertencia machadiana de que el intelecto no canta? No es ésta la ocasión, a punto de aparecer un nuevo libro de este escritor, propicia para tratar de resolver nuestras dudas. Consideramos suficiente que hayan quedado expuestas. Lo indudable es que, a pesar de su dificultad, de su hermetismo, voluntario en muchas ocasiones, Blanc de Portugal nos atrae con la fuerza de todos los enigmas. Y no sólo por su esoterismo, sino por el sabor europeo de cultura secular, de historia, que trasciende su lectura, empe-

(5) Solamente.

zando por el ritmo de los poemas. Su verso, a la manera de ciertas composiciones medievales, llega a perder toda característica eurítmica, convirtiendo su andadura en puramente prosaica y, sobre prosaica, poco fluyente. Pero este encadenamiento ingrato de los sonidos, ¿no nos habla de algo en formación, de algo que quiere ser de otro modo, y no por razones meramente estéticas? No hago una crítica pretenciosa. Me limito a explayarme con toda sinceridad sobre un libro que simultáneamente me atrae y me rechaza, en el que lo gratuito, si lo hay, da la mano a una tragedia que en mayor o menor medida es común a cuantos, perdidamente enamorados de determinados estratos culturales e incapaces de renunciar al esfuerzo que les costó su conocimiento, nos ofrecen el humanísimo espectáculo de su temor y su defensa ante las solicitaciones de una cultura que se transforma.

Con ella se enfrenta decididamente Antonio Ramos Rosa en su *Viagem através duma nebulosa* (6), entregándose abiertamente al caos predecesor de los futuros mundos.

Conocedor de todas las experiencias modernas, no se deja arrastrar por ninguna de ellas: antes al contrario, se identifica con el tumultuoso movimiento de la galaxia, a través de la cual viaja. Se indentifica para mejor conocer, pero en lugar de entregarse al caos trata de obtener del mismo su propia vitalidad ordenadora porque sabe que

de toda a materia escura
sufocada e contraída
nasce o grito claro.

Este no es otro que el de la poesía, grito y no sólo canto, aviso urgente que Ramos Rosa se ve obligado a formular cuando afirma que no puede

odiar o amoa para outro século (7).

Su identificación con la fenomenología de nuestro tiempo —«yo soy yo y mi circunstancia»— llega, por el camino de la poesía, a la generalización de lo particular o, mediante un movimiento de signo contrario, a la individualización de lo general. Es lo que ocurre en el poema *O tempo concreto*, en el que la palabra poética tan pronto parece una exposición de sensaciones

(6) Edições Atica. Lisboa, 1960.
(7) Retrasar el amor para otro siglo.

subjetivas como una busca de la objetividad. Véase la ambivalencia de estas citas:

O tempo fecundo
dos sonhos embrulhados (8) *repetidos como um hálito*
de febre...
....
O tempo das palavras
numa circulaçao sombria um poço
de ecos incontrolados
de timbres inesperados
como moedas de sangue cunhadas numa noite
demasiado curta e com luar de mais (9).

Aunque el poeta habla, por lo general, en primera persona, ¿no lo está haciendo en el nombre de todos?

El de Ramos Rosa es, ante todo, un mensaje de amor. Desde que se inicia la lectura de su libro, se advierte un deseo de síntesis, de coordinación de aquello que parece inconciliable a cualquier luz que no sea la poética. He aquí, por ejemplo, unos versos en los que aparece cuanto venimos diciendo, es decir, su lenguaje a un tiempo subjetivo y general y la capacidad conciliatoria de cuanto se presenta como antitético:

Há uma casa que me espera
para uma festa de irmãos (10)
há toda esta noite a negar (11) *que me esperan.*

Y en otro lugar, la fusión, la permanencia de las muertos en un cuerpo de amor:

Todos os jovens mortos
correm no fogo candente de tuas veias (12) *consteladas*
ó eterna rapariga
o rumor que faz a amizade
através dos paises submersos.

El esfuerzo de síntesis desarrollado por esta poesía clarividente no se limita al pensamiento: los recursos expresivos van desde la descripción del mundo real hasta las imágenes surrealistas que, engarzadas en poemas de clara y nada sibilina expresión, cobran fulgores inesperados:

Os grandes animais silenciosos da terra
sonham com um pássaro de barro
....
A torre emerge do menino.

(8) De los sueños difíciles.
(9) Demasiado breve y con demasiada luz de luna.
(10) Hermanos.
(11) Negando.
(12) Venas.

Y casi al lado, contrastando por su realismo:

sobre os ventres de grávidas fémeas silenciosas
retomei o gosto de distribuir meus sonhos.

Este caminar hacia las formas que la nebulosa hará nacer de su propia materia no se resuelve en una metafísica. Los poemas de Ramos Rosa son directos —con una derechura muy poética— y dirigidos, no a las minorías, sino a todos los hombres. Porque todos

estamos nus e gramamos (13).

Si tuviésemos que definir el libro que comentamos lo haríamos mediante la exégesis de dos de sus versos:

um mar de espuma e alegria escura
um mar de espuma e alegria clara,

y nuestra exégesis terminaría con un título de Ramón de Garciasol: «Proclamación de la esperanza».

En el libro de Henrique Segurado (14) encontramos una serie de temas tradicionales que han venido conservándose hasta nuestros días a través de formas poéticas del mismo origen: la nostalgia de la naturaleza, el antibelicismo, la importancia de las cosas pequeñas, la juventud sin caminos... Temas nobles si los hay, no suelen, sin embargo, herirnos en lo más vivo de la sensibilidad por ofrecérsenos encadenados a moldes formales más dominadores del poeta que dominados por él.

Inmerso en aguas estancadas que ayer fueron vigorosa corriente, Henrique Segurado consigue sus mejores poemas cuando las sobrenada y se entrega a la libertad de su indudable instinto poético. Es lo que ocurre en el titulado *Três faces de um poliedro chamado mundo*, cuyo verso libre está sostenido por una expresión imaginativa y fluyente, o en *Apologia das pequenas nadas* que, al contar cómo el ala de una mosca dejó a oscuras a una ciudad, da pretexto para el título del libro.—ANGEL CRESPO.

(13) Estamos desnudos y resistimos.
(14) *Asa de mosca.* Edições Atica. Lisboa, 1960.

En la vigorosa personalidad del pintor Manuel Rendón Seminario tiene el arte ecuatoriano una de sus figuras más representativas fronteras afuera. Sin embargo, se da la circunstancia que esta característica es muchas veces ignorada en el ambiente cultural ecuatoriano. Las jóvenes generaciones, aunque conocen la obra y la personalidad de Manuel Rendón, ignoran todo el inmenso valor histórico que este insigne pintor encierra dentro del arte moderno, y su cualidad de ser uno de los pocos pintores americanos que han vivido de cerca y han protagonizado los comienzos del llamado arte de vanguardia.

Manuel Rendón nació en París, donde su padre era a la sazón embajador del Ecuador. El aire de la capital de Francia le «envenenó», y, desoyendo los designios paternos, que le dirigían hacia los estudios jurídicos con miras a su preparación para la diplomacia, se entregó a la práctica del arte. Sus primeros pasos en este sentido los dió en una de esas famosas «Academias Libres», que tanto ayudaron a la renovación artística y a la formación sincera de muchos de los grandes artistas de nuestro siglo.

Instalado en Montparnasse, hacia 1916 empieza a figurar junto a los que hoy ya son considerados los maestros del arte de vanguardia. En la capital francesa alterna y convive con Soutine, Picasso, Vlaminck, Modigliani, Severini, Chirico, Ferdinand Leger, etcétera. Su pintura de esa época responde a un estricto figurativismo de orden realista, que con el paso del tiempo y la constante indagación en materia pictórica desembocaría en una rica e interesante época surrealista, al tiempo de la cual intenta, con acierto, la aventura literaria, publicando una colección de poemas en lengua francesa. La fase de la pintura surrealista de Rendón se puede localizar claramente entre los años 1928 y 1929. A partir de la tercera década de este siglo su quehacer pictórico deriva hacia la abstracción, tendencia en la que se afinca hasta el día de hoy. Pero el abstractismo de Rendón ha evolucionado notablemente en los últimos veintitantos años Dentro de esa fase de pintura no objetiva pueden señalarse varias «subfases» muy definidas: un abstractismo en que la figura no acaba de diluirse en el juego de los colores: un abstractismo geométrico, y una última fase de abstractismo caracterizada por un total dominio del color. En esta última fase, la que podemos contemplar en sus obras más recientes, viene a utilizar el color como medio para reflejar sus

estados de ánimo y su profunda inquietud intelectual. Su preocupación religiosa —entendida en un sentido muy amplio—, el impacto que en su espíritu han causado las lecturas de textos filosóficos orientales y su inmenso amor a la Naturaleza han aflorado en ésta que, al tiempo de ser tremendamente actual y nueva, ofrece al hombre de su tiempo toda una serie de traducciones de los más diversos estados de ánimo: desesperación, pasión, sentido metafísico de la existencia, esperanza. Es decir, toda una gama completa de sentimientos traducidos por el sincero grafismo que es su pintura maestra e inspirada.

Además, el nombre de Rendón es el mejor mensajero de la presencia ecuatoriana en infinidad de *tiempos del arte de hoy*. Obras suyas figuran en el Museo de Arte de París; Museos de Dallas, San Francisco, Chicago, Río de Janeiro, Caracas, Grenoble, Cádiz, Colonial de Quito, Casa de la Cultura de Quito, etc.

Hasta la fecha ha celebrado más de 100 exposiciones en las capitales apuntadas y en Sao Paulo, Pittsburgh, Wáshington, Cartagena de Indias, New York, La Habana, Guayaquil. Obtuvo premios en la I Bienal Hispanoamericana de Arte (Madrid, 1951) y en la II Bienal (La Habana, 1954). En la I Bienal se hizo acreedor el Premio República de Bolivia. En Guayaquil logró la Medalla Municipal de Oro el año 1958, y al año siguiente la Medalla de Oro y Brillantes.

Durante su época de París intervino en los ya históricos «SALONES» de Otoño, Tullerías, Independientes y Superindependientes. Sus cuadros se exhibieron en la Galería Borovsky y Rosenberg. En la Galería de Leonce Rosenberg tuvo una sala propia para exposición permanente de sus cuadros. Por su vinculación con el movimiento artístico parisino en la Exposición de Arte Sacro de Sao Paulo, sus obras fueron presentadas dentro de la Escuela de París.

Manuel Rendón, en la muestra que presentó en el Centro Ecuatoriano-Norteamericano de Quito, puso de manifiesto, ante un público ávido de innovación, su gran calidad de maestro, y demostró que su adscripción a la vanguardia del arte moderno no ha sido mero ejercicio *snob*, sino que tiene acreditado plenamente el lugar que alega junto a los grandes maestros y creadores de nuestra época. La evolución sufrida por su arte es sincera, real, sentida y, siempre, expresión de una honda inquietud intelectual. No es Rendón un artista que adivina la forma y el color por casualidad o mera intuición. En el hay un perfecto

equilibrio de impulso, sentimiento, técnica, dominio de las gamas de colorido, forma e idea motriz de la pintura. Manuel Rendón es un verdadero sacerdote del arte, al que vive entregado en cuerpo y alma, én un lugar de la costa ecuatoriana llamado San Pablo. Allí, en medio de una existencia natural, habitando una cabaña de bambú, discurre su existencia un tanto a lo Gauguin, pero sin estridencias matrimoniales. Su mujer, la escritora francesa Paulette E. de Rendón, comprende perfectamente su arte y le impulsa en su tarea con un aliento de gran espiritualidad. Por todas estas razones la obra última de Rendón refleja esa entrega total que requieren los ritos auténticos, y de ahí dimana la exactitud que su color dominante dice con claridad los estados de ánimo del maestro.

Color, forma, ritmo de construcción, empleo de gamas, son a través del pincel de Rendón un hondo grafismo que traduce con precisión el mensaje que quiere dejar patente su espíritu. En Manuel Rendón tiene el Ecuador una parcela muy importante de la moderna etapa del arte, vivido muy cerca de ese centro neurálgico del arte que fué a comienzos de siglo la capital de Francia.

Hoy, en su más reciente pintura pone de manifiesto el maestro el rotundo dominio de la técnica pictórica y el empleo de las gamas frías de color que heredó de París, elementos a los que auna un indomable impulso temperamental hispánico. O lo que es igual, este trayecto que puede descubrir el observador de sus pinturas entre el azul sereno con resonancias de Paúl Klee y el rojo pasional que le enraiza con la paleta de un Españoleto o un Goya.
ANTONIO AMADO.

ROMULO GALLEGOS Y LA PROBLEMATICA VENEZOLANA

Don Rómulo Gallegos es un escritor ampliamente conocido en todo el continente como autor de *Doña Bárbara*, una de las mejores novelas hispanoamericanas. Pero pocos, incluso de sus compatriotas, han llegado a calar la profunda intención social y venezolanista que encierra su excepcional producción literaria. Porque, al igual de otros autores latinoamericanos, Gallegos no es un simple escritor que se complace en bordar una literatura neutra para embeleso de diletantes; su obra es mensaje de buena nueva que sacude la conciencia nacional y continental. El elemento de

conflicto que domina la tensa trama de la novela galleguiana está centrada en la lucha épica que en la América latina está librando el hombre contra la Naturaleza, el individuo contra su circunstancia física: el hombre encarna los valores del espíritu y de la civilización, mientras que la Naturaleza incorpora en sí no sólo las fuerzas físicas y los elementos telúricos que se oponen al hombre, sino todas aquellas tendencias primitivas que colocan al hombre en el plano de lo elemental. Civilización y Barbarie, Anarquía y Orden, Caudillismo y Civilismo, Cultura e Ignorancia, Tradición y Revolución son las variaciones de un mismo tema conflictivo al que recurren una y otra vez los novelistas hispanoamericanos. Y Rómulo Gallegos entra de lleno en esta corriente literaria.

Pero aparte de las novelas y aún antes que ellas, antes todavía que los cuentos, palestra preparatoria de sus novelas definitivas, Rómulo Gallegos confió al papel sus preocupaciones pedagógicas y sociales. La serie de ensayos que aparecieron en 1909 en la revista *La Alborada*, constituyen las primicias de su futura producción literaria. Más tarde, y paralelamente a su obra de ficción, escribió ensayos y pronunció discursos y conferencias en los que expresa con lenguaje ceñido y directo lo que en sus novelas explaya al soplo vigoroso de su inspiración poética. El análisis de esta serie paralela de producciones literarias patentiza la existencia de un pensamiento sociológico y nacionalista definido, a la vez que descubre la trayectoria evolutiva que ha sufrido su pensamiento con el correr de los años.

La novela de Rómulo Gallegos se presenta, pues, con una intención social innegable, a pesar de que está arropada en la más elegante ficción literaria. Pero lo «social» en sus novelas tiene características muy peculiares. El novelista no se contenta con analizar los problemas que afectan a su patria aisladamente, uno primero y luego otro, como cuadros separados de la pinacoteca nacional. En el grupo de las novelas que pudiéramos clasificar de «venezolanistas», y que forman el conjunto de sus grandes éxitos literarios, Rómulo Gallegos busca la raíz y confronta lo más fundamental y básico de los problemas patrios, de la *problemática venezolana*. Esta problemática, común a todas las naciones hispanoamericanas, viene formulada por Gallegos en los términos antitéticos que sirvieron a Sarmiento para expresar la esencia del problema argentino en su época: también para Gallegos la problemática venezolana está planteada en el terreno de la lucha agónica entre la Civilización y la Barbarie, a pesar de que

estos vocablos adquieren en el novelista venezolano un sentido muy distinto del que les atribuyó el pensador argentino. Con todo, si bien el antagonismo entre Civilización y Barbarie constituye el fondo común de la temática que el novelista desarrolla en su obra literaria, podemos distinguir claramente tres etapas en la evolución del pensamiento social de Rómulo Gallegos.

La primera corresponde a su período *positivista*, época de crisis de destino y desorientación en la vida. En términos generales, queda situado entre 1909 y 1925, fechas de su primer ensayo y su primera novela venezolanista, respectivamente. El ideario social de Rómulo Gallegos en esta época se manifiesta en una serie de ensayos publicados en *La Alborada*, órgano de la asociación del mismo nombre y de la que formaban parte Enrique Soublette, Salustio González, Julio Horacio Rosales, Julio Planchart y Rómulo Gallegos. El Gallegos que se muestra en estos escritos no es todavía un pensador original; nutre sus ideas con las corrientes positivistas un poco trasnochadas y generalmente extremistas que circulaban por aquellas calendas en los medios intelectuales de Caracas. Sus artículos sobre «El factor educación» contienen lo más medular del pensamiento galleguiano en esta etapa. Para él, la barbarie venezolana está caracterizada no precisamente por falta de instrucción, sino por la ausencia de educación en la enseñanza pública; peor todavía, por una educación deletérea impuesta por los principios morales y religiosos que dominaban en la vida social venezolana. En esta coyuntura la Civilización está condensada en una reforma educacional que comunique al pueblo venezolano las virtudes que necesita y una educación pervertida ahoga en sus mismas fuentes. La solución de la problemática nacional está para Gallegos en la sajonización de los sistemas educativos venezolanos: insistir más en la educación de la voluntad que en la instrucción de la inteligencia.

Tres años más tarde, un largo artículo publicado en *El Cojo Ilustrado*, de Caracas, y que titula «Necesidad de valores culturales», refleja un viraje significativo en el pensamiento de Gallegos. Manteniendo paladinamente que la problemática nacional y continental está polarizada en el antagonismo Barbarie-Civilización, se aparta del significado que a estas palabras daba Sarmiento, para establecer sus propias categorías: Barbarie es juventud, ímpetu, dinamismo; Civilización es el conjunto de fuerzas morales capaz de moderar y encauzar la Barbarie con el fin de convertirla en una fuerza constructiva para el bien de la patria. Para Galle-

gos, Barbarie no es estancamiento cultural o retroceso, ni Civilización es sinónimo de europeización. Pero si el planteamiento galleguiano de la problemática nacional es claro, no lo son tanto las soluciones que propone en el mismo artículo. Influenciado por los principios doctrinales de cierto socialismo romántico, que le ha llegado a través de las lecturas de Ganivet y Ramiro de Maeztu, Rómulo Gallegos propone la formación de una asociación de intelectuales al estilo de la Sociedad Fabiana instituída en Inglaterra por Sidney Webb: confiaba en que los intelectuales venezolanos, unidos en una nueva cruzada laica, lograrían imponer el triunfo de la Civilización sobre la Barbarie. La expresión literaria de estas teorías sociales se halla en su primera novela *El último solar*, que refleja las inquietudes patrióticas y empeños reformistas que animaron a los jóvenes del grupo de *La Alborada*.

La segunda etapa de la evolución ideológica de Rómulo Gallegos puede ser calificada de *individualista*: en ella hay que situar la cristalización más compacta del pensamiento del autor, manifestada en el conjunto de sus novelas venezolanistas. Cronológicamente, este período abarca desde la publicación de *La Trepadora*, en 1925, hasta la vuelta de Gallegos a su patria, en 1936, y el comienzo de su actuación en la vida política del país. En este período compuso su gran trilogía formada por *Doña Bárbara, Canaima* y *Cantaclaro*: es la época del esplendor literario de Gallegos, de su vigorosa inspiración. Aunque separada por el tiempo, *Sobre la misma Tierra*, publicada en 1943, es un retorno del maestro al gran tema que le dió fama continental. En todas estas novelas hay unidad de propósito y plantean la problemática nacional en términos muy semejantes.

El antagonismo entre Civilización y Barbarie, que en el sentir de Rómulo Gallegos constituye el fondo de la problemática venezolana, se define ahora más y presenta una estructuración consistente y original. Expone la nueva modalidad de su pensamiento en un discurso pronunciado en Nueva York el año 1931; dos años después de la publicación de *Doña Bárbara*, con el significativo título de *Las Tierras de Dios*. Insiste de nuevo en que la Barbarie no es lo autóctono y nacional —como lo era para Sarmiento—, sino simple y llanamente juventud, dinamismo, potencialidad no canalizada aún, que se pierde en mil empresas descabelladas. Tampoco la Civilización está identificada con lo foráneo y anglosajón, como pretendía el pensador argentino: la Civiliza-

ción es el aprovechamiento racional de los recursos económicos y humanos de una nación, la dirección inteligente de los pueblos y la sujeción de las ambiciones individuales a la ley impersonal.

Las naciones de la América hispana son «Tierras de Dios», no sólo porque sus formaciones recientes no han logrado aún adquirir la consistencia definitiva, sino porque el hombre de la sociedad latinoamericana es todavía joven, con todos los defectos y las esperanzas que encierra la juventud. Por ser joven y porque no está aún dominado por las formas históricas y sociales que condicionan la vida de los pueblos más antiguos, América hispana es tierra propicia para el brote individualista. De ahí que la historia de estos pueblos no esté regida por el signo de los encarrilamientos históricos o de las presiones sociales, como ocurre en los pueblos europeos de larga historia y tradiciones establecidas. La historia de la América hispana ha marchado al ritmo del empeño individual, al impulso de personalidades destacadas que han realizado gestas heroicas para el bien o para el mal de estos pueblos. El ímpetu individualista de caudillos militares o jefes políticos, de caciques regionales y hombres de presa, de aventureros decididos o simplemente irresponsables, ha formado el lúgubre ejército de la Barbarie en su labor destructiva de la vida latinoamericana.

Con todo, para Rómulo Gallegos el individualismo es una fuerza tan estimable como puede serlo la sumisión: ambos llegan a ser un factor social benéfico en la marcha de los pueblos. La sumisión social, la tendencia espontánea del individuo a sujetarse a las leyes y tradiciones nacionales, es el factor conveniente para los pueblos de largas tradiciones y de estructura estable. El individualismo condiciona el desarrollo de los pueblos sin historia y de floja contextura social, *Las Tierras de Dios*, todavía calientes y manejables porque acaban de salir de sus manos creadoras. En el pensamiento de Rómulo Gallegos, la solución de la problemática americana está en la acción del individuo de altas miras civilizadoras, que con su actuación responsable y decidida puede imprimir una dirección progresiva y humana a estas sociedades inestables. Lamentablemente, la vida social latinoamericana ha estado dirigida por fuertes individualidades, sin otra ambición que la de satisfacer sus instintos elementales de riqueza y poderío; el día en que se coloquen al frente de los pueblos latinoamericanos hombres superiores, de elevados ideales y generosos pro-

pósitos, la Civilización habrá sentado sus reales en esta tierra de esperanza.

Y es que para Rómulo Gallegos la lucha americana entre Civilización y Barbarie no se ha venido realizando entre colectividades clasistas o nacionales, sino entre individuos representativos de ambas tendencias. El triunfo de la Civilización, que para el novelista es indudable, llegará a estas tierras de Dios como efecto de la acción individual de un hombre superior. Esta es la temática que el autor desarrolla en las novelas de esta segunda etapa ideológica. En todas ellas, el protagonista es un individuo representativo de la realidad venezolana, impetuoso, hombre de presa o aventurero que personifica esa Barbarie primitiva, disociadora de la sociedad. Frente a él se yergue otro individuo no menos decidido que el protagonista, a pesar de que en algunos casos no desempeña un papel primordial en el desarrollo de la trama; es un verdadero antagonista, empeñado en hacer triunfar los valores de la Civilización por su consagración al trabajo y el esfuerzo individual por realizar una obra constructiva de acuerdo con los postulados de la honradez, de la convivencia humana y del imperio de la ley. Los protagonistas de las novelas de este período, Hilario Guanipa, Doña Bárbara, Marcos Vargas, Florentino Coronado y Demetrio Nontiel, son la encarnación de la Barbarie en el medio venezolano. Los antagonistas de esas mismas novelas, Nicolás del Casal, Santos Luzardo, Gabriel Ureña, Remota Montiel y, a su modo, Juan Crisóstomo Payara son los adalides de la Civilización y la esperanza de una Venezuela mejor. Pero donde la lucha entre Civilización y Barbarie llega a adquirir caracteres épicos y los personajes en pugna desempeñan un papel casi simbólico es en *Doña Bárbara*, la novela más conocida de Rómulo Gallegos. Sin embargo, en *Doña Bárbara*, simplemente culmina una lucha que es el tema común de todas las novelas venezolanistas.

A continuación de esta segunda etapa, existe una especie de hiato en la evolución ideológica de Rómulo Gallegos que se extiende desde 1936 hasta 1949. Esta época está caracterizada por la intervención del escritor en la vida política del país, que culminó con la elección de su persona a la Presidencia de la República de Venezuela. Epoca de agitación que le robó el sosiego necesario para el menester de la pluma, y que un paréntesis feliz le comunicó alientos para escribir su última novela venezolanista, *Sobre la misma Tierra*. Dentro también de su actuación política publicó otras

dos novelas que, a pesar de ambientarse en Venezuela, se sitúan fuera de la problemática venezolana para reducirse al planteamiento de situaciones peculiares y concretas de la realidad nacional. *Pobre negro* (1937) es de carácter histórico y analiza el problema racial de los esclavos en vísperas de su liberación. *El forastero* (1942) es de contenido político y se restringe a la pintura de ciertos ambientes venezolanos por los días de la dictadura gomecista. Pero estas obras, a pesar de su innegable valor literario, no indican síntomas de evolución en la concepción galleguiana de la problemática nacional.

Etapa humanista podría ser la designación de la tercera fase en la evolución del pensamiento social de Rómulo Gallegos. Corresponde a los años en que el avance de la edad biológica y una experiencia amarga de la vida han madurado las esencias mismas del pensamiento galleguiano. Es la época del exilio, de la peregrinación dolorosa lejos de esa Venezuela a la que ha consagrado sus desvelos, de los años de la enfermedad y pérdida irreparable de su esposa. El humanismo de Gallegos es quizá una rectificación sobre posiciones anteriores; pero no es la rectificación de la amargura y mucho menos de la inestabilidad de su filosofía de la vida. Los temas de sus conferencias nos hablan de una nueva valorización del hombre en la que el espíritu adquiere una jerarquía mucho más destacada que en las etapas precedentes. *No prostituyas tu dignidad intelectual, Por la defensa de la Cultura, La máquina y el hombre, Cultura técnica y cultura humanística,* son los títulos de las conferencias en que vierte sus preocupaciones de madurez. Lamentablemente este nuevo enfoque de la problemática venezolana no tiene su correspondiente expresión literaria. Las dos novelas escritas durante esta época *La brizna de paja en el viento* (1952) y *La brasa en el pico del cuervo,* sin publicar todavía, se desarrollan en ambientes cubano y mejicano, respectivamente.

La trayectoria vital de Rómulo Gallegos presenta una evolución ideológica ascendente y perfeccionista, a lo largo de su fecunda vida. Entre los escarceos positivistas de una juventud desorientada en su destino de vida y el sentido profundamente humano, que se descubre en los discursos de su etapa humanista, media un abismo de madurez espiritual que ha ido sazonándose al calor de la innata bondad de Rómulo Gallegos. Solamente espíritus extremistas encontrarán en esta última posición del maestro signos de decadencia o de renuncia a una filosofía que cons-

tituyó la espina dorsal de los años de su exaltación artística. Y no faltan voces agoreras, ecos lejanos, pero fieles de ideologías ultramarinas, que nos hablan de la ineptitud de los planteamientos galleguianos a las soluciones «revolucionarias» que demandan las necesidades del pueblo venezolano. Son los mismos que tratan de denigrar al Padre de la Patria, porque en sus años de madurez abandonó el ímpetu extremista que fué la gloria de su juventud.—ANGEL DAMBORIENA, S. J.

NOTAS SOBRE TEATRO

REFLEXIONES A PROPÓSITO DEL TEATRO LORQUIANO

El espectador joven acaba de salir del teatro Eslava. Ha visto una representación de «Yerma», de Federico García Lorca, interpretada en los principales papeles por Aurora Bautista y Enrique Diosdado, con decorados de José Caballero y dirección de Luis Escobar. Este mismo montaje es el que este verano se presentó en el Festival de Spoleto, donde alcanzó un resonante éxito de crítica y público.

El espectador joven camina por la Puerta del Sol, toma la calle del Príncipe y al cabo se instala en una cafetería. Pide un café. Saca un block de notas y un bolígrafo, y se pone a escribir estas cuatro —o cuarenta— ideas que rondan su cerebro como una tortura.

Ofrecemos al lector, en forma de gavilla, algunas de estas notas, de estas ideas registradas. Lo hacemos sin corregir un punto ni coma, dejando intacta la esencial impureza de su espontaneidad.

EL TEATRO POÉTICO

Decía Eliot: «Es más difícil que un dramaturgo llegue a ser poeta, que un poeta llegue a ser dramaturgo. El teatro poético debe ser un teatro hecho por poetas-dramaturgos.»

Federico García Lorca era poeta de una vez, de cuerpo entero, de arriba abajo. Ser poeta presupone un especial modo de enfrentarse con el mundo, de responderle. Ese «especial modo» no proviene de una voluntad de ser poeta, sino que la voluntad de ser poeta adviene de ese modo especial, de ese estilo de ser.

Se es poeta porque sí, por la gracia de Dios. Como se es alto o bajo, rubio o moreno, listo o torpe. Esto es el «duende» poético, en el lenguaje de Federico.

La gracia poética de García Lorca se prolonga hasta el escenario como ese ovillo —digámoslo empleando un verso suyo— que «busca por la grama su ansia de longitud insatisfecha».

EL TEATRO POPULAR

Las dos ruedas que hacen avanzar la carreta del teatro lorquiano son lo poético y lo popular.

Frente al teatro sin grandeza, cursi, blando, amanerado y burgués del señor Benavente —así, «Los intereses creados»—, el teatro gigante, sobrio, duro, formal y popular de Federico García Lorca —así, «Yerma»—. Frente al teatro popular, pero sin vuelo estético, de los saineteros, el vuelo popular y estético del teatro de Federico García Lorca.

García Lorca manipula con unos materiales extraídos en todo momento de la realidad popular. Con Valle-Inclán, y luego con Lorca, el teatro español entronca con la mejor tradición: Lope de Vega. Es un formidable intento de restituir al César lo que es del César, a Dios lo que es de Dios... y al pueblo lo que es del pueblo.

ESTÉTICA LORQUIANA

Puede hablarse de una estética lorquiana en la misma medida que no puede hablarse de una estética benaventiana. Si el señor Benavente parte de unos clisés, de unas recetas, de unas maneras, Federico García Lorca es su antípoda. García Lorca parte, como señala Torrente, de unos principios estéticos, rigurosamente construídos, proyectados desde una intuición genial. El adjetivo «genial» es el exacto.

La estética lorquiana corresponde a la búsqueda de la nueva tragedia española. Esa nueva tragedia, que ha de ser poética y ha de ser popular, arranca de los «esperpentos» de Valle. Los «esperpentos» son antihéroes o, por mejor decir, antítesis. Los personajes fundamentales de Lorca son héroes —«Marianita Pineda, Yerma...»— o, mejor, síntesis. Es el espejo que registra la hora histórica de uno y otro teatro.

El primitivismo ibérico como tema estético esencial, redescubierto por el 98, en general, y, en particular, por Valle, encuen-

tra en el teatro de García Lorca su cauce formal preciso. Veamos.

1.º Esos mendigos que Valle saca en el escenario como representación de unos estamentos sociales, y que en algunos momentos nos hacen pensar en el coro de la tragedia griega, se trasmudan, mediante una feliz metamorfosis estética, en un auténtico coro de tragedia. Tal es el caso de «Yerma».

2.º Las profundas contradicciones ibéricas de carácter sexual o religioso, que Valle nos muestra a través de unos personajes descarnados, guiñolescos, pretendidamente ridículos —con los que, dicho sea de pasada, se adelanta en cincuenta años al que hoy llaman en París teatro de vanguardia—, las encontramos en el teatro lorquiano enraizadas ya en unos personajes de carne y hueso, henchidos de humanidad. La idiosincrasia social que aplasta la vida de «Yerma» es un ejemplo patético —toda tragedia es un ejemplo patético— que nos recuerda automáticamente la tragedia griega. El hombre en lucha contra su destino y arrollado al fin por éste. Tanto da que se llame destino. Lo que importa, dramáticamente hablando, es el ejemplo de un hombre arrollado, aplastado. Y ese ejemplo, que aquí es «Yerma», nos mueve y conmueve, nos cita e incita, nos levanta y mejora. (En el corazón del espectador se ha operado una *katarsis*.)

3.º Nada tan adecuado a un teatro popular y épico como una forma de romance. Fué éste uno de los felices hallazgos de Valle-Inclán, que Lorca iba a llevar hasta sus últimas consecuencias: hasta hacer del romance una estética trágica. «Bodas de sangre» y «Yerma» son, a la par que tragedias rigurosas, excelentes romances que un ciego y un lazarillo trujamán podrían ir cantando por los pueblos de las aldeas. ¡Y qué hora buena si los cómicos llevasen «Bodas de sangre» o «Yerma» por los pueblos y los aldeorrios perdidos!

Y otra cosa. El romance, como forma dramática, ¿no nos recuerda insistentemente el teatro épico de Bertolt Brecht?

EL MUNDO LORQUIANO

Si, como quiere Zweig, todo escritor crea un cosmos, ¿qué caracteriza al cosmos lorquiano? ¿Cuáles son sus leyes, el orden por el que se rige?

Pérez Minik, en sus «Debates...», hace hincapié en la significación de la mujer dentro del teatro lorquiano.

La mujer es quien asegura el equilibrio en la sociedad, quien

mantiene y sostiene las leyes, quien tiende el puente de continuidad entre el pasado y el porvenir. Es obligada la cita de Spengler: «El hombre *crea* la historia; la mujer *es* Historia.»

Las mujeres del teatro lorquiano —hombres apenas hay, y los que hay apenas sobrepasan el límite de una caracterización gregaria— corresponden a cualquiera de estos imperativos señalados. En «Bernarda Alba» se perpetúa una tácita legislación secular. En «Mariana Pineda» pesan infinitamente más unos valores biológicos —el amor— que unos valores políticos —la revolución—. En «Yerma» no encontramos la más leve voluntad de romper unas preestablecidas leyes sociales sobre lo familiar —aun cuando, en este caso, tales leyes vayan en contra de una ley vital— y en acatarlas reside su tragedia.

Decía Ortega que en el espíritu de la mujer española están incrustadas, como el repujado en un cáliz, las huellas de los bárbaros trancos de nuestra Historia. No encontraríamos mejor definición para esta galería de personajes femeninos que ilustran el teatro de García Lorca. En los corazones de estas mujeres tristes, en sus vidas ahornagadas por un destino inclemente, podemos columbrar un certero diagnóstico de la vida española. No un diagnóstico de lo circunstancial, de lo aparencial, sino de la realidad soterrada y determinante. El teatro de Lorca no es un teatro de hojas, sino de raíces.

Por serlo, es también, fundamentalmente, un teatro de lo primigenio. Aquí se juega con realidades primarias: una mujer, un hombre, el campo, una casa, un caballo, una escopeta. En esta composición simplísima, los personajes actúan impulsados por pasiones elementales. Pero esta su elementalidad humana, que frecuentemente se confunde con una brutalidad animal, no se desarrolla en un mundo libre e históricamente primitivo, sino en un ámbito donde las normas se han convertido en dogmas, y donde imperan limitaciones de una exquisitez milenaria.

TREINTA AÑOS DESPUÉS

Hace unos treinta años que se estrenó «Yerma». Desde entonces han pasado muchas cosas en el teatro, y fuera de él. He podido comprobar que muchos creen que han pasado las suficientes cosas como para que al teatro lorquiano le hayan salido canas, o poco menos. En una reciente encuesta a propósito de la

vigencia o no de la estética lorquiana se daba a ésta por definitivamente periclitada.

¿Es esto verdad? ¿No lo es? ¿Quién tiene la palabra?

La verdad es que nadie tiene la palabra, a no ser el público, y éste llena todos los días el teatro. ¿Influyen en ello otras circunstancias? Sí; ciertamente. Pero no es eso todo.

Aquí hemos recorrido fugazmente algunos aspectos que nos aparecían como los más relevantes del teatro de García Lorca. ¿De verdad está todo eso pasado? Yo creo que no. Estoy por decir que hoy se encuentra en germen la reactualización de esa línea dramática que inauguró Valle y que se detuvo en Lorca. Y que esa savia va a alimentar también, en parte, otros géneros: poesía, novela, cuento y, acaso, cine.

Pero no tratemos de ejercer el ingrato oficio de profetas. Aquí se trata de juzgar con las premisas que nos arroja la realidad, y la realidad es esta vez, como tantas otras, como el Jano latino, bifronte. Por una parte, nos dice que sí, y por otra, nos dice que no. En definitiva: no nos dice nada. Por eso, el tiempo nos lo dirá. Hasta entonces, y no sé si también *desde* entonces, yo sigo en mis trece: son muchas las posibilidades inéditas que corren soterradas en el teatro de Lorca, como en el teatro de Valle. La cuestión está en no perderse en lo accidental, en los detalles, y en ir al fondo de sus estéticas vigorosas y ejemplares.—RICARDO DOMÉNECH.

Sección Bibliográfica

DIEZ AÑOS DE POESIA MEXICANA

Diez años es una medida justa para la visión parcial de algo. En diez años hay tiempo de que puedan advertirse mutaciones, reflejos y perfiles de una determinada perspectiva, y si se trata, como en esta ocasión, de una perspectiva poética es posible situarse en ella con alguna seguridad de juicio.

No pasa de ser un momento; pero está ya prendido de resultados estables. La actual profusión antológica acentúa lo temporal, acotándolo en no grandes trozos: trozos de poesía en marcha. Se pretende con ello la abertura hacia un público relativamente mayoritario, lo que no daña el delicadísimo engranaje de las valoraciones, sino que contribuye a establecerlas. La prisa de cualquier género —estas antologías son formas de la prisa— no impide que lo definitivo, igual que siempre, quepa en pocas páginas. Un resumen poético nos pone en contacto, nos informa, pero sobre todo nos anticipa.

Ignoro, naturalmente, si Max Aub, antólogo de esta última década de poesía mexicana, habrá calibrado lo que importa a nuestro interés español recibir el escogido resultado de una poesía con la que no tenemos relación frecuente. Ya está mal que así ocurra. No es por ausencia de incitaciones, sino que, a pesar del hermanaje de lengua y temperamento, diremos que tarda mucho en llegar desde la otra orilla; diremos que tal vez hace el viaje a la antigua usanza. A vela. Cuando importa muchísimo su conocimiento.

El decenio 1950-1960, al que se han aplicado tan encontradizos caracteres, reduplica nuestro interés. Años críticos —¿cuándo no?—; la poesía aparece cargada de materiales candentes y anda por las afueras, desvelada, desvivida por ser *actual,* consciente de su momento. En gran parte, desdeñosa de su propia sustancia, etc.

Se asegura que un modo de conocimiento de los pueblos es el que proporciona la poesía. Entendiéndolo así, anteponiendo la visión histórica, Max Aub dice en el inicio del prólogo:

«México es hoy, gracias a los avatares de su historia, un fenómeno único de estabilidad y progreso, de liberalidad y sen-

tido común. Débese, en primer lugar, al éxito evidente del mestizaje, prueba concluyente—una vez más— de la identidad del hombre.»

La poesía mexicana actual —afirma a continuación— ha conseguido la independencia. Ha descubierto, mejor redescubierto, sus raíces escondidas en el más remotísimo pasado. Esas raíces se hallaban en la literatura nahuatl, anterior a la Conquista, culminación, según Alcina Franch, «de una serie evolutiva mesoamericana que, comenzando en el tallado de la piedra, la caza, y la pesca, va ampliándose y complicándose hasta alcanzar lo que puede calificarse de alta civilización, al menos por comparación con otros pueblos del mismo continente».

En 1940, el padre Angel M. Garibay ofrece nuevas versiones de las poesías nahuatl. Ello influye decisivamente. Es preciso tomar en consideración que por aquellos años la poesía mexicana, como la de otros países, muestra su hartera por los ismos ya asimilados. Queda, no obstante, la impronta surrealista aquí y allá. Cunde el engarce a la gran tradición para el salto desde esa retaguardia a novísimas posiciones.

Lo que esa tradición significa en la joven poesía española —es inevitable el paralelo— antes de 1940 y después, lo significa en la mexicana el lirismo impresionante, sumido en lo que hoy llamamos existencial, de su prehistoria. (Merecería un comentario aparte la bellísima insistencia en los temas muerte-tiempo-fugacidad, entre otros, que esa supercultura primitiva muestra.)

Recalca Max Aub que a partir de Octavio Paz —nacido en 1914— la poesía mexicana no admite confrontación con la española en cuanto a orientaciones. Los atisbos de correspondencia entre ellas son mínimos. Para el recopilador, aparte de las razones ya enunciadas, ello se debe a las situaciones políticas diferentes. A mi modo de ver, en este punto exagera algo M. A. la determinante histórica, aunque ésta no deba ni pueda ser olvidada.

Son, pues, tres generaciones las representadas en la antología: la llamada *generación del Ateneo*, con Enrique González Martínez y Alfonso Reyes, ya fallecidos; la de *Contemporáneos*, que tiene, sin duda ninguna, afinidades con los Lorca, Guillén, Diego, Salinas, Alberti..., y se agrupa en torno a la revista *Taller* —de la que Octavio Paz es cabecera— y, por último, los poetas nacidos entre el veintitantos y el treinta y tantos, aun sin perfiles demasiado definidos.

Frente a este panorama, en convivencia de libro los varios cuer-

pos que la poesía mexicana agrupa, es palpable la división que Max Aub propone. Se nota la enorme fuerza de lo autóctono —lo autóctono universal— fecundando la palabra. Creciente aproximación al misterio que ayuda al canto desde muy atrás y hace que aun en los poetas «comprometidos» se dé una primacía del lirismo, de la belleza, del verso, que no es «otra cosa». No obstante, el efectivo acceso de los poetas a la política, no es frecuente encontrar en composiciones de esta década la garra de lo inmediato. La causa de ello está dicha en el párrafo primero del prólogo: paz y progreso matan la rebeldía.

Entremos en la atmósfera concreta de la poesía mexicana: sus nombres. Atmósfera tibia al pronto. Alfonso Reyes se mantuvo en los últimos años fidelísimo a humanísticas preocupaciones esenciales. Aparece entre ellas el presentimiento, como en el soneto *Visitación*:

—Soy la Muerte —me dijo—. No sabía
que tan estrechamente me cercara,
al punto de volcarme por la cara
su turbadora vaharada fría.

También, respondiendo a un mismo horizonte último, la escapada a la infancia en *Los caballos*. Alfonso Reyes —clásico sin frialdad— siempre es guardador de un tono ordenado y serenísimo.

Jaime Torres Bodet —promoción posterior— llega al desgarro en uno de sus poemas. Aumenta la temperatura. No es todavía la suya una poesía de libertad, pero ya tiene una materia demasiado humana, presentiva y dolorosa. *Exodo* se halla conmovidamente realizado sobre un hecho contemporáneo tan frecuente:

Venían del terror y del tumulto,
huyendo de provincias bombardeadas
en donde solamente
siguen doblando a muerte esas campanas
que nadie ha visto y que ninguno atiende.
Venían de los límites de un mundo
perdido para siempre... ¡y perdido por nada!

Y llegamos en este recorrido —en medio los nombres de Salvador Novo, Elías Nandino y Gilberto Owen— a un poeta de tanta importancia como Octavio Paz.

Este es otro lenguaje. La palabra vive por sí misma y el poeta es esencialmente un imaginativo que insiste en la metafórico, sin que la poesía se convierte en simple exhibición ni tampoco en simple alogicismo. En Octavio Paz, un ritmo exaltado y una terrible melancolía. Si, como indica Max Aub, las dos fuentes de

esta poesía son el surrealismo y las poesías nahuatl, es perfectamente explicable todo ello. *Piedra de sol* nos dice mucho sobre su estilo. El desbordamiento comienza en lo amoroso, donde van acumulándose las imágenes en las que el poeta se multiplica ansiosamente:

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,
un paraje de sal, rocas y pájaros
bajo la ley del mediodía absorto.

Y en la segunda parte del poema (Madrid, 1937) un clima muy distinto, bruscamente creado, con predominio de un lenguaje más realista y sarcástico que deja indemne, no obstante, el bello sentido de búsqueda desvelada. Octavio Paz es como un primitivo que no pudiera desprenderse de su conciencia supercivilizada. De ahí esa atracción que ejerce su poesía.

Ya dentro la lírica mexicana —en este punto puede hablarse de lírica—, del gusto por el enraizamiento y predominio absoluto de la sensibilidad, hay otros nombres que contribuyen a la instauración de una época mágica: Efraím Huerta, Manuel Calvillo, las poetisas Margarita Michelena y Guadalupe Amor, Alí Chumacero...

Es evidente que esta generación poética ha atendido a dos objetos: hallar su suelo más profundo en lo mexicano, pero también tener el oído puesto en lo que temporalmente le correspondía. Ha logrado, pues, el ideal.

Y ese logro —belleza e intuición— ha sido transmitido a los que siguen, según es patente. Continúa en los más jóvenes el empeño de situar la poesía en lo personal, en el amor sólo. (La preferencia por una temática amorosa resulta en toda la antología.) Claro que no puede hablarse de mimetismo, porque en algunos de los nuevos poetas hay —compartida con aquélla— preocupaciones sociales y religiosas, aunque no al modo que en la poesía española de los últimos años.

Los poetas nacidos entre el veintitantos y el treinta y tantos se muestran menos propensos a la retórica. Concentran y clarifican. Así Jaime Sabines en su poema *Horal*:

El mar se mide por olas,
el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.

El aire descansa en las hojas
el agua en los ojos,
nosotros en nada.
Parece que sales y soles,
nosotros y nada...

La mayoría de este grupo —Rosario Castellanos, Jaime García Torres, Miguel Guardia, Enmanuel Carballo, Marco Antonio Montes de Oca— no han publicado libro, lo cual me parece excelente señal. Su reacción casi común contra los excesos verbalistas es también reacción, al parecer, contra el publicar por publicar. Llamemos a esta actitud exigencia ante el porvenir. Ellos cierran el arco de diez años en la poesía —bajo el que ha producido la «declaración de independencia»— y por las muestras que aquí se dan, breves muestras, es fácil deducir que han escuchado a sus mayores, pero tienen la magnífica pretensión de ser «ellos mismos».

Claro que, ni antes ni después, la independencia puede ser total, abstracta. La generación de Octavio Paz, como las otras. Como las que van a seguir. Ello es bueno e inevitable.

A través de esta escrupulosa recopilación de Max Aub nos llega una poesía vegetal, fuerte y dulce como un paisaje apenas pisado por el hombre. Vitalísimas sensaciones nos llegan. ¿Quién ha dicho que para ser actual es necesario situarse en una determinada línea? La poesía mexicana sabe expresar lo nuevo sin perder contacto con lo antiguo.

Max Aub dedica una parte de la Antología a poetas centroamericanos y españoles. Entre los primeros figuran Salomón de la Selva y Ernesto Mejía, dos líricos grandemente expresivos. De los españoles que aquí constan hemos tenido noticia puntual durante estos años. Poesía española en la otra orilla que nunca ha perdido en la larga ausencia sus entrañables y propios caracteres. ¿Ha habido mutuas influencias? Creemos sinceramente que no. Los españoles han continuado en México su obra —cuando no la han iniciado— ya «hechos». La circunstancia del exilio pesa, pero no hasta un punto absorbente.

Casi todos ellos, como es sabido, pertenecen a la generación española del 27. El fenómeno de rehumanización ha obrado en estos poetas nuestros con intensidad, que no es comparable, sin embargo, a la producida en España. Son más individualistas. Forzosamente ensimismados. Así el doloroso balbuceo de León Felipe —en el que los puntos suspensivos dicen mucho—; la seca y terrible melancolía de Moreno Villa; los dos sonetos esenciales, uno dedicado a Miguel de Unamuno y otro a Juan Ramón Jimé-

nez, de Domenchina; el dulce y hondo Emilio Prados; los sencillos versos de Pedro Garfias; el aire popular del cordobés Juan Rejano; el grande acento de Luis Cernuda:

Vivieron muerte, sí, pero con gloria
Monstruosa. Hoy la vida morimos
En ajeno rincón. Y mientras tanto
Los gusanos, de ella y su ruina irreparable,
Crecen, prosperan.
Vivir para ver esto.
Vivir para ver esto.

Y al lado de Cernuda la grave gracia de Manuel Altolaguirre, al que siguen Ernestina de Champourcin, con un poema religioso; Gabriel García Narezo y Francisco Giner. Por último, los «niños de la guerra», Nuria Parés, Manuel Durán y Tomás Segovia, abriéndose el camino por la poesía que mana del ser y la experiencia del dolor. Si establecemos paralelo con lo que va siendo realizado por nuestra promoción, observamos en estos jóvenes españoles en tono cercano, aunque tal vez menos vibrante. Se diría que heredan la pausada sobriedad de sus ejemplos próximos. Y los problemas, el aire soledoso. Porque ¡cómo ha cundido el tan español tema de la soledad que oculta varonilmente las lágrimas!

Ante este retablo de poesía caben muchas sugerencias. Pero antes de nada lo urgente es el afán de relación constante, libro a libro, por las dos orillas en diferente momento creativo. Sólo así serán posibles las contrastaciones. Y lo que éstas significan.—JIMÉNEZ MARTOS.

DOS NOVELAS SOBRE LA JUVENTUD

HANAMA TASAKI: *Las montañas permanecen* Luis de Caralt, Barcelona.

PER OLOF EKSTRÖM: *Bailó un solo verano*. Luis de Caralt, Barcelona.

Japón y Suecia. Resulta siempre instructivo, además de atrayente, el cotejo de civilizaciones radicalmente distintas: el contraste que se nos ofrece es en sí mismo aleccionador; interés mayor ofrece todavía el comparar personas que en cierto modo encarnan esas civilizaciones. Pero, contrario a lo que sucede en la mayoría de los casos de esta índole, esta vez dicho interés no reside en la desemejanza, sino en la gran similitud que como per-

sonas presentan; tratándose de la juventud, estas semejanzas «humanas» alcanzan su mayor exponente.

La casualidad ha querido que yo haya leído juntas estas dos novelas a que se refiere el comentario. Las civilizaciones que sirven de fondo al hilo argumental no podían ser más dispares: por una parte, la milenaria civilización japonesa, captada en el momento de confusión total, cuando los antiguos valores han perdido su vigencia y se busca, apasionada, urgentemente, sustituirlos por otros más en consonancia con el espíritu de la época; por otro lado tenemos a la supercivilizada Suecia, pero referida a aquello que en cada nación es más particular: su campo, sus labradores.

Se centra la novela japonesa en los años inmediatamente posteriores a la pasada guerra mundial, aun no disueltas del todo las nubes radioactivas procedentes de las explosiones de Hiroshima y Nagasaki y dominado el país por las fuerzas de ocupación norteamericana. Es en esta nación que surge nueva y distinta después de una guerra que aniquila para siempre el culto del emperador y los privilegios de la clase noble y que impele a elaborar una nueva Constitución donde se proclama la igualdad de todos los ciudadanos, donde la juventud puede mostrarse plenamente dueña de la situación. Los mayores, ligados a un orden de cosas que se derrumba, se sienten impotentes y como alejados de toda vida pública, al margen de la vida nueva. También en la novela del sueco Ekström son los jóvenes quienes se enfrentan con el tradicional estado de cosas, aunque en su caso no partan de algo tan violento como una guerra que signifique un cambio total, tanto en lo político como en lo social, económico e incluso religioso; se refiere simplemente al hecho cotidiano del desarrollo de la vida, que en un momento determinado hace que las nuevas generaciones sientan el deseo de suplantar a las precedentes. La base argumental, la atmósfera de ambas novelas incluso es muy distinta; pero hay un fondo común, un «leit-motiv» que constituye el tema fundamental de ambas obras: una juventud que trata de imponerse.

La novela de Hanama Tasaki posee un tono ligeramente épico. Tal vez la trascendencia misma de los hechos narrados lo requiere. Se trata de la transformación más profunda que ha experimentado el Japón, sus tradiciones, durante su milenaria historia. Nuevas ideas, nuevos hombres, hombres que han perdido la guerra y con ella la fe en todo cuanto existiera anterior a ella, se imponen. Dos parejas, unidas en una convencional trama sentimental, reflejan a la nueva juventud. Como nunca las nuevas tendencias se han

impuesto sin la resistencia de quienes están llamados a desaparecer y sin los consabidos dolores de alumbramiento de quienes vienen a sustituirlos, tampoco aquí faltan ni la resistencia, ni los sufrimientos, ni las tradiciones. La resistencia viene por parte de la misma aristocracia, que ve cómo se le van de las manos unas atribuciones a las que estaban habituados y que les hacían raza aparte, casi divina. No pueden, no quieren comprender la actitud del pueblo que exige nuevas normas económico-sociales y una igualdad de derechos que al fin les reconoce solemnemente la nueva Constitución. Y son los mismos hijos de la nobleza, Minoru y Michiyo, hijos ambos del conde Imayana, quienes se alzan contra la tradición: aquél se enamora de la bella Ko-ume, geisha salida de la gleba; Michiyo, del hermano de Ko-ume, el honrado y sensato labrador Takeo. Pero en esta juventud existe también lo que podría llamarse traición a la nueva época; Minoru mismo, que tanto había luchado contra sus padres a causa de sus relaciones con la geisha, termina aceptando el matrimonio que éstos le habían asignado, pero ya no es empujado por la tradicional ética social fenecida, ni siquiera por obediencia a sus padres, sino por motivos típicamente «modernos», el dinero: había fracasado su negocio de maderas y necesitaba para reponerlo del capital de su prometida oficial. La enamorada Ko-ume sufriría las consecuencias, ya que, no habiendo para ella otro motivo de vivir que su amor, se suicida. Quienes verdaderamente triunfan con la nueva época son Michiyo y Takeo; han comprendido plenamente el sentido de la nueva Constitución: hija de nobles ella y labrador él, son iguales ante la ley y ante la nueva religión, la cristiana, que ambos han abrazado. Pero el padre de ella, el conde Imayana, personificación de las fuerzas que se oponían a la nueva juventud, ya no existe, ha sido definitivamente relegado: fué asesinado por obreros de ideas avanzadas que no estaban dispuestos a transigir con las pretensiones del antiguo señor feudal. Y en medio de todo este derrumbamiento siempre hay algo que continúa estable: aunque una nación se desmorone, las montañas permanecen.

La novela del sueco Ekström carece de este tono epopéyico de *Las montañas permanecen*; casi no pasa de ser un encantador idilio campesino, entre Göram, un estudiante que ha venido de la ciudad a pasar una temporada en la granja de un tío suyo, y Kerstin, muchacha campesina que habita en la granja contigua. El estudiante va poco a poco interesándose por todo cuanto rodea a su novia; del brazo de ella se introduce entre la juventud del

campo y llega él mismo a constituirse en uno de los más importantes paladines de dicha juventud en pugna con los viejos dirigentes de la aldea. Personificación de aquélla es la Asociación de Jóvenes, y pretexto de la tensión, el local que estos muchachos intentan levantar como sede de sus actividades científico-recreativas. La juventud, y con ella Göram, vence: el local es construído. Pero ahora al muchacho se le presenta el dilema: llega la época del nuevo curso y sus padres le reclaman, y él, que ha decidido firmemente continuar al lado de Kerstin, se niega a obedecerles. ¿Qué sucede? ¿Sería la verdadera la actitud de los padres, que querían hacer del hijo un ingeniero naval, o la del exaltado muchacho, que se ha propuesto permanecer en el campo, convertirse en un agricultor más en gracia a su amor por Kerstin? El accidente automovilístico en que ella perdió la vida elude esta respuesta. Ni había por qué contestarla: el autor no se había propuesto enfrentar dos modos de vida, el del campo y el de la ciudad, sino a dos generaciones. Después sólo queda el recuerdo del verano en que «bailó» con Kerstin.

Hay grandes diferencias entre estas dos novelas, no ya sólo debido a la disparidad de culturas a que cada una se refiere, sino también a causa de las características netamente literarias de cada escritor. La novela de Tasaki resulta lenta, incluso a veces pesada, llevada con un ritmo que tal vez pretenda ser expresivo, pero en ocasiones se convierte en monótono. La novela de Ekström es, por el contrario, toda vivacidad, y no obstante las pequeñas aventuras que relata, consigue un interés más vivo que aquel que despierta la epopéyica reconstrucción de Tasaki. Hay también en el escritor sueco unas preocupaciones técnicas extrañas al novelista japonés, que en lo puramente formal se concretan en una especie de preámbulo que precede a cada capítulo: son unas líneas breves que sirven para introducir al lector en la atmósfera de la narración y que por sí mismas podrían constituir una novela paralela a la trama argumental propiamente dicha. Este procedimiento, que ya fué utilizado por Dos Passos como un ingrediente más del texto, adquiere en Ekström una intención netamente alegórica.

Las montañas permanecen y *Bailó un solo verano* son dos novelas del todo distintas, pero su comparación pone de manifiesto la inalterable semejanza entre los humanos. El hombre, en cualquier parte del planeta y bajo la influencia de las más variadas civilizaciones, es siempre fundamentalmente el mismo, y mientras haya jóvenes y ancianos ha de cumplirse inexorablemente la ley

del desarrollo vital, según la cual los unos luchan contra los otros; éstos se defienden intentando imponerles sus costumbres, sus leyes, su moral, su religión. Muy bien podría modificarse el lema de Hanama Tasaki: "Aunque una nación se desmorone, la Humanidad permanece."—José Antonio Galaos.

CRONICA DE POESIA

I. Tres antologías.

Entre los años 1925 y 1935, Juan Ramón Jiménez publicó varios cuadernos —*Sucesión, Obra en marcha, Unidad, Presente y Hojas*— que esta edición de Taurus agrupa por vez primera en un hermoso volumen (1), donde los cuidados del poeta Francisco Garfias, encargado por la familia de J. R. J. de convertir en obra coordinada la imponente marea de libros acabados o en cocción y apuntes inéditos dejados por el gran moguereño a su muerte, reúnen ordenadamente más de doscientos textos del poeta, muchos de ellos prácticamente inéditos y tan conocidos otros como *Criatura afortunada*, en nuestro juicio una de sus más altas creaciones.

Al documentado y aclarador prefacio de Garfias —sin duda, y por toda suerte de razones, el mayor conocedor de la poesía juanramoniana— siguen en el libro que nos ocupa dos amplias secciones, *Poesía en verso* y *Poesía en prosa*, partiendo la primera de las últimas huellas del modernismo que en tan gran medida cubrió los arranques del quehacer poético de J. R. J., y estando inmersa toda la segunda, destinada a la prosa, en el período de máxima madurez y aquilatamiento del mismo. Son soberbias las veinticuatro *Caricaturas Líricas* de esta segunda parte (páginas 163 a 192), en las que cobran relampagueante y desconocida vivacidad figuras y personajes tan interesantes como Manuel de Falla, Ramón Menéndez Pidal, Francisco Giner, José Gutiérrez Solana, Antonio Machado, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre o Luis Cernuda. Las once *Cartas*, dirigidas siete de ellas a Paúl Valéry, Ernst Robert Curtius, Alfonso Reyes, Rafael Alberti y Ramón del Valle Inclán, cuentan, como pieza altamente reveladora de las famosas probidad e ironía del poeta, con la

(1) *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez.* Edit. Taurus. Madrid, 1960.

carta dirigida por éste en abril de 1923 al presidente del Ateneo de Sevilla, quien le ofrecía la representación de la provincia de Huelva en cierta *Fiesta Literaria Andaluza* organizada por aquel centro. Las excusas de Juan Ramón para no asistir a aquello, oscilantes desde cierta importante cortesía hasta las pintorescas y cáusticas expresiones que esgrime contra este tipo de arlequinadas seudolíricas, contra sus actores y mantenedores, tienen suma veracidad y gracia.

Abundante el libro en poemas, anotaciones críticas, esbozos descriptivos, retratos, correspondencia y aforismos de J. R. J., no habrá que insistir en la evidencia de su positivo interés, acrecentado por el de unas traducciones juanramonianas de William Blake.

Esta *Antología poética* (2), primorosamente impresa en Córdoba, bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Bujalance, nos trae de la mano, tan sintética como suficientemente, no ya una eficaz representación de la poesía de Pablo García Baena, sino la de todo un modo y un tiempo literarios, cuya fijación y validez importan. Nos referimos al movimiento de artistas cordobeses, que agrupados en torno a *Cántico*, la revista de su creación, irrumpieron hace unos diez años en el panorama poético nacional como uno de sus grupos más calificados y vigorosos, si no el que más, mediante las interesantes aportaciones, tocadas al tiempo de singulares unidad y diversidad, de los poetas Pablo García Baena, Ricardo Molina, Juan Bernier, Julio Aumente, Antonio Gala, Mario López, y los pintores y dibujantes Miguel del Moral, Rafael Alvarez Ortega o Ginés Liébana. Todos estos poetas, excepto Bernier (3), hacen parte y facción de un son lírico compacto y unitario, sincero en su bifurcación hacia un suntuoso lujo expresivo, de una parte, y, de la otra, hacia una cerrada devoción por lo llanamente popular y diario, no excluyéndose de este conjunto la presencia de una intermitente preocupación religiosa; aparecen en toda esta nueva poesía de Córdoba nobles reminiscencias de los grandes poetas arábigoandaluces del siglo XI —cuya exhumación no dejaremos nunca de agradecerle a Emilio García Gómez—, de Góngora, de algunos lakistas ingleses y de Luis Cernuda, lejanos patrocinios que, perfectamente asimilados, la enriquecen y avalan. Pero, concretándose a García Baena, ya advirtió Gerardo Diego, des-

(2) Pablo García Baena: *Antología poética.* Servicio de Publicaciones del Centro Coordinador de Bibliotecas. Bujalance (Córdoba), 1959.

(3) V. mi nota a *Los días terrestres,* de Vicente Núñez («Adonais» CXLIV, Madrid) en el número 103 de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

pués de aludir a su rico y exótico sensualismo poético, que «conoce los riesgos de una poesía demasiado literaria y descriptiva, y sabe concentrarse y dejar desnuda la línea exacta y soberbia, no pasando más que el toque de color cálido y necesario». Es así, en efecto, aunque ahondando más en la aclaración de Diego y en la poesía de P. G. B., puede descubrirse que la voluntad de equilibrio de ésta excede los meros límites de la técnica para afincarse en sus propios e interiores orígenes. En pura y dramática contradicción, la sensualidad y el misticismo, el lujo y el recogimiento, la pasión y la razón, libran una formidable y escondida contienda en la poesía de García Baena Del gongorino y literario eco estético del *Soneto a la Luna* o del refinamiento del espléndido poema *Río de Córdoba* —cuyas sorprendentes personalidad y perfección sólo pueden darse en la joven poesía cordobesa actual y que la simboliza en algunos de sus más notables aspectos— a las contritas piezas tituladas *Nombre* o *Canto llano*, va todo un dispar y dolorido camino, cuya divergencia de orígenes, tan enconadamente encontrada, constituye, sin duda, la más valiosa característica de la poesía baeniana, colectora, con la de Ricardo Molina y los últimos poemas de Antonio Gala en inmediato grado, de esa doble corriente cordobesa, representada especialmente en su aspecto sensual por el primer Gala y por Aumente, mientras que otro de sus aspectos, el de las implicaciones humanas interiores, viene desnudamente dado en Juan Bernier.

La grata edición que nos ocupa, con un retrato del poeta por Miguel del Moral, dos poemas no recogidos en libro y uno en reproducción autógrafa, acierta del todo a espigar los pasajes más interesantes y definitorios de los cinco volúmenes publicados hasta ahora por Pablo García Baena.

Precedido de sendas notas preliminares de Unamuno, José C. Mariátegui, Federico García Lorca y Gabriela Mistral, el presente volumen (4) reúne una nutrida cantidad de poemas de cuatro de los mayores líricos hispanoamericanos: el nicaragüense Rubén Darío —de quien se antologizan cincuenta y ocho poemas elegidos de entre toda su obra—; el peruano César Vallejo —que figura en el libro con veintiún poemas—; el chileno Pablo Neruda —con catorce poemas más unos fragmentos de *Alturas de Macchupicchu* y *La Muerte*—, y el dominicano Manuel del Ca-

(4) *Cuatro grandes poetas de América.* Librería Editorial Perlado. Buenos Aires, 1960.

bral, cuya selección comprende treinta y dos piezas. Así, *Cuatro grandes poetas de América* nos permite una perspectiva blocal sumamente favorable para la percepción de la singular impronta que la América hispanoparlante, caliente y vivísima, deja en sus voces más preciosas. Una fuerza auroral y salvaje, apegada a la geología y a la millonaria condición de aquellas tierras viejas y nuevas, estrenadas aún e inmemoriales siempre, una vitalidad casi feroz implicada con cierta extraña suerte de candor, de inocencia expresiva básicamente falta de resabios, recorre por entero estas armazones diversísimas, arraigando en un solo tronco lo qué procede de tan varias biografías, épocas y paralelos. Habida cuenta de la importancia de los poetas elegidos —bastante desiguales ciertamente—, este interés, el de su capacidad panorámica, es el mayor que tiene la antología que reseñamos. Una nota editorial de la solapa del libro detalla que, a pesar de que en los cuatro poetas elegidos existe la muy definida esencia americana que acabamos de señalar, no debe creerse en el llamado *Poeta de América* —podría llamársele así a Whitman, por supuesto—, ni hay tampoco que esperarlo. «En América como tema sí creemos —se añade—. Mas el gran poeta es siempre universal.» Pensamos, por nuestra parte, que una sólida universalidad no tiene por qué estar reñida con un pronunciado «continentalismo» o incluso «regionalismo», si estos son abiertos, iniciales y suficientes.

II. Dos libros importantes

Edmond Vandercammen, uno de los más destacados hispanistas de Bélgica, al tiempo que uno de sus más calificados poetas, respectivamente, obtenedor en 1933 y 1952 del Premio Verhaeren y del Gran Premio Trienal de Poesía, dedicatario de extensos números monográficos de revistas literarias francesas y bellas, y de cuya poesía existe en castellano una extensa selección traducida por Dictinio del Castillo-Elijabeytia y publicada en la Colección «Adonais» (*Arcilla de mi carne*, vol. CVIII), da con *Les Abeilles de septembre* (5) el que hace décimosexto libro de su obra poética, iniciada en 1931 con *Innocence des Solitudes*.

En toda su madurez, surge por estas *abejas de septiembre* la poesía de Vandercammen; un estilo acendrado y en la sola y

(5) Edmond Vandercammen: *Les Abeilles de septembre*. Editions André Silvaide. París, 1960.

verdadera función del estilo, la de servir del modo más adecuado posible a la poética voluntad interior que lo mueve, manifiesta indesmayable continuidad en estas páginas; una absoluta ausencia de pasajes descriptivos y un vigoroso aliento metafórico, con cierta derivante propensión al símbolo, caracterizan esta poesía. Así, en *Passage de la Ligne* (pág. 25):

Jamais notre horizon ne change son ampleur
Et pourtant son recul entraîne le navire
Plus loin que le silence où la durée étire
Au bas du ciel les chaudes nuits de l'équateur...,

y después de la citada estrofa inicial donde parece abrirse otro segundo horizonte a la poesía descriptiva, cambia todo en seguida al aire inconfundible de la especulación intimista y simbolística:

C'est le temps du baptême et l'on rêve au tombeau...

Tales características, como la de su acento impresionista, cubren las *Liturgias Marinas* y las *Terrestres*, partes en las que se divide *Les Abeilles de septembre.*

Reproduzco íntegramente un delicado poemita de la primera parte, que halla sus más hondos aciertos en las piezas de mayor extensión, *Les chants de la mer*, *Nocturnes* o *Limits*, como en *Age*, *Rivières* o *Lettre d'outre-tombe*, de la segunda serie.

Tous ces poissons volants
Quei meurent d'altitude
De quel profond néant
S'emeut leur habitude?

Il reste un peu de ciel
Aux ailes éphémères,
Mais la couleur du sel
N'est pas encor lumière.

Cerrada y compuesta esta crónica, es necesario registrar en ella, aunque sea de un modo precipitado y provisional, la aparición en España de los *Cantos Pisanos*, de Ezra Pound (6), en versión, prólogo y notas de Jesús Pardo. Son evidentes, en una primera lectura, la calidad y la complejidad del famoso libro. Tanto por lo que se refiere a la primera, que casi basta mirar los dos deslumbrantes poemas incluídos de la «Quinta década», y manifestar, por lo que toca a la segunda, que T. S. Eliot confesó sin rebozos

(6) Ezra Pound: *Los cantos pisanos.* Col. «Adonais», Vols. CLXXVIII-CLXXIX. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1960.

no entender una gran parte de los Cantos, en especial, de los pertenecientes al período «pisano». En este sentido, la triple labor de Jesús Pardo aparece mucho más valiosa y precisa, puesto que las dificultades que plantea la obra del gran poeta norteamericano son enormes. Sin embargo, una nutridísima bibliografía y una espléndida capacidad de atención y de intuición, por parte del traductor, anotador y ensayista, incorporan felizmente al castellano la obra cuatri o quintilingüe, considerada por numerosos poetas y críticos como una de las más interesantes de nuestro siglo y donde un imperioso deseo de amor y sencillez universales se eleva, condenatoriamente, sobre las simas de la usura, tema capital del libro y aliento básico de sus mayores andaduras temáticas y expresivas.—FERNANDO QUIÑONES.

«ENEMIGO INTIMO»

Hay libros cuyo mero título representa un verdadero hallazgo. Este es el caso de *Enemigo íntimo*, libro de veinte poemas que ahora publica Adonais y por el que obtuvo su autor, Antonio Gala, un accésit en el Premio Adonais de 1960. Un título es hallazgo en cuanto defina la intencionalidad primera del empeño poético. El enemigo íntimo de Antonio Gala —lo proclaman todos sus versos— es el amor y, ampliando el concepto, la carne inundada ya de sombra por la inexorabilidad de la muerte y la angustia que provoca en su alma el conocimiento experimental de que no es posible la posesión absoluta. Este, por ahora, es el único y gran tema de Gala, amazónico río que conduce al poeta a las interrogantes de siempre, a la incomunicabilidad humana, a la muerte como panacea y solución de conflictos, a la plenitud, a la belleza, a la resignación y a la dicha, representada aquí por el mar en abstracción.

Un poeta es bueno cuando, una vez despojado de todo su bello decir y de toda su cargazón metafórica, quedan en pie y palpitantes las viejas cuestiones existenciales, el eterno proceso hacia el enigma, que son, por otra parte, no sólo privativas del poeta, sino del dominio común del artista y del pensador. A Gala —dotado en realidad como pocos jóvenes poetas de ese bello decir— se le puede someter al tamiz de cualquier confrontación, con la seguridad de que en sus poemas siempre hallaremos una esencialidad última y refinada y hasta diríamos obstinada. Como se sabe, la poesía —ya sea por el camino de la intuición o de la consciencia— siempre acaba vinculándose —a veces

sin explicación y a veces sin propósito previo, gratuitamente, siendo quizá ésta una de sus mejores condiciones— a las grandes corrientes del pensamiento, de la filosofía. Así, cuando Antonio Gala dice:

Sólo sé que volvemos.
La vida es un retorno a los confusos
centros, en donde Eurídice medita.

nos consta que existen, diluidos en los versos citados, vestigios panteístas. El milenario y actual pensamiento de Heráclito está insinuado en estas palabras:

Con la mano se enjuga
la frente y continúa. Es eso todo;
hacer sitio a la nueva siembra y luego
hacer sitio otra vez.

Podríamos establecer otros muchos paralelismos para demostrar, en primer término, que es muy difícil y de todo punto ineficaz adscribir un libro o un autor a determinada escuela y, en segundo lugar, para insistir brevemente en que hoy se habla demasiado en ensayos y críticas de la condición inaprensible de la poesía, cuando en realidad no es inaprensible la poesía en sí, en sus características formales, sino la materia prima de sus fabulaciones, esto es, el mundo y sus misterios, lo que a todos nos toca vivir.

Pero volvamos a Gala y a su Enemigo. Amor: una y otra vez tropieza el poeta con la condición huidiza, relativa y fascinante de este sentimiento; el amor es un juego absorbedor en el que nada es posible; vivimos exilados de ese reino tan inmediato y distante, «donde todo es claridad, no respuesta». Sólo la muerte puede redimirnos y hacernos conservar la esperanza, antes de que los amantes conozcan en sus brazos «el peso de una carne inservible». Sin embargo, algunas tardes «en que todo huele a enebro quemado y a tierra prometida» se produce una plenitud y una divinidad del ser —que tienen por contraste su jubilosa y ferviente raíz en la morosa y dulce extinción de la propia persona— conducentes otra vez al amor y a la vida, traducidos siempre en más labios y más caricias. Camus, en sus últimos escritos, refería algo parecido. A él le bastaba oler la sal o mirar la curva perfecta de una colina al atardecer para comprender que todo estaba aún por hacer, que era necesario reemprender la lucha. Gala comprende que es necesario reemprender la lucha por el amor.

Y así llegamos al poema XVIII, uno de los últimos y más importantes, que aparte de deslumbrar por su radical humanismo y su «hombredad» al modo unamuniano, contiene versos que en un una tesitura honda, vencida y noble, permite al poeta establecer singular

y directo diálogo con su Enemigo íntimo, al cual pide tregua. Pero antes nos hacemos cargo de la turbia e insondable batalla en que ambos están empeñados, así como de la anchurosa, irrestañable herida provocada por el Enemigo. Desde la infancia «estaba el crimen acechando, el estigma tatuado ya en su frente (en la del niño)". "Bien sabes, Enemigo mío, que no soy yo el ardiente crimen que cometo. Tú has sido quien me impuso el puñal y la mano, que no logran rendirse a su implacable amor.» De súbito, y refiriéndose al Enemigo, hay un «Tú» con mayúscula que viene a indicar su significación deífica, fundiéndose el Enemigo y el amor en una sola exhortación escatológica de súplica, repulsa y sumisión. «Quizá sea la paz cerrar los párpados y renunciar a lo que no fué mío.» El tiempo heraclitiano, la repetición de las cosechas, el eterno llanto, la gran sed y la también eterna esperanza de una tierra prometida se apoderan finalmente del poeta, sumando todo ello una de las actitudes más desdichadas y ciertas que puedan adoptarse ante la vida.

Antonio Gala, quizá un tanto casuístico en el terreno de las significaciones simbólicas que, justo es reconocerlo, poseen encantadora flexibilidad y extensión, nos parece un poeta delicado, profundo y enfrentado a una serie de cuestiones de inacabable vigencia.—EDUARDO TIJERAS.

VISITAS ESPAÑOLAS.—JORGE MAÑACH.—Revista de Occidente. Madrid, 1960.

Conocimos —de vista— a Jorge Mañach en una reunión de intelectuales que organizaban los Jesuítas en su casa madrileña de Maldonado. Se nos apareció Mañach como hombre alto, algo desgarbado y orlado su rostro entre inquisitivo y melancólico, quizá, con unos cabellos bastante grisáceos. Es catedrático de Historia de la Filosofía en la Universidad de La Habana y una de las figuras más destacadas de la intelectualidad antillana. Estudió largo tiempo en Harvard y ha viajado por Europa y América en plan cultural. En España no es demasiado conocida su obra. Nos ha llegado su *Martí o el Apóstol*, ese tributo que como casi todo hombre de letras cubano ha de pagar, más tarde o más temprano, al padre de la Patria, por antonomasia, distinguido intelectual también. De su *Examen del quijotismo* ha dado noticia en *Indice* Fernández Figueroa y no ha mucho en los *Cuadernos Taurus* ha visto la luz *Dewey en el pensamiento americano*.

Y ahora este libre donde, como Santayana, nos habla de personas y lugares, de ilustres hombres y localidades bellas. Pese a ser una obra fruto de destierro en su mayor parte, la impresión principal que nos da no es de melancolía, sino de fruición. Mañach, sin duda, ha disfrutado tanto al entrevistar estos hombres y recorrer aquellos lugares, como nosotros al leer su prosa vivificadora, serena y chispeante. El intelectual sutil, amigo de ironías, gozó lo suyo enfrentándose con unas almas gemelas. Pero esto no debe hacer olvidar las páginas sencillas que abren el libro y el corazón. O la muy noble gravedad que destilan algunos encuentros como el de Victorio Macho, por ejemplo. Y emociona que el hijo del Notario de Tembleque y estudiante en Madrid se siente español con sólo pisar tierra española.

La precipitada marcha del autor, motivada por la caída de Batista, libra a estas visitas de críticas más o menos airadas. Las ausencias pueden excusarse con los clásicos «me faltó tiempo; no hubo lugar...». Pero las preferencias resaltan inequívocas, muy justificadas por demás. A esta serie de entrevistas espléndidas puede aplicársele con todo derecho el «no están todos los que son, pero sí son todos los que están». Nuestros grandes últimos nombres: Menéndez Pidal, Azorín, Pérez de Ayala, el inolvidable doctor Marañón, Jiménez Díaz; la terna Aguiar, Macho y Vázquez Díaz, que demuestran también las aficiones del autor. El grupo de la *Revista de Occidente*, o como a Marías acaso gustase más, el de Escuela de Madrid: Laín, Aranguren, Marías, Condesa de Campo Alange... Ha sido una lástima la interrupción de estos visiteos, ya que en la mente de su realizador se extenderían a distintos ámbitos, como lo muestra la cariñosa charla con el polifacético Pepín Fernández, el de Sederías Carretas y Galerías Preciados. Esperemos que en otra estancia Mañach nos muestre con el mismo garboso, discreto discreteo, otras ilustres estancias. Anhelamos otra serie, y seguramente este afán sea el mejor elogio: el que un libro nos haga esperar otro del mismo padre nacido. (Y como apetencia de todos, que pudiera servir de recomendación para análogos empeños, sería muy deseable que no fuera sólo Madrid el lugar de actuación de entrevistadores distinguidos, con mucho de irritante exclusivismo. Ahí están las provincias. Y está también Barcelona a la espera. Que la piel de toro no quede tan reseca por apatía e indiferencia.)

Se mueven estos trabajos —variaciones sobre un reducido pu-

fiado de temas— en el sugestivo balancín de la comprensión más elegante y esa deliciosa ironía, que es ingrediente también de la elegancia y hasta de la más fértil inteligencia. Las preguntas arduas se dejan caer suaves: imaginamos confidencias y también el paso violento de las pausas, cargadas —y cargantes— de silencio, que desembocan a veces en reticencias de laconismos y sonrisas. Y casi siempre hay algún punto neurálgico común al que Mañach mismo se propone respetar: «el vendaval» del trágico trienio.

Hábilmente enfrenta nuestro autor a sus interlocutores con los temas más interesantes. Así a Cela le preguntará por *La Catira* y el tremendismo, o por qué no ha hecho la novela de la guerra. Y la sinceridad del galaico no ha de fallar. A Jiménez Díaz le interroga, como era de esperar, sobre cuestiones actuales de la Medicina y su proyección social. Pese a que el doctor no debe tener tiempo para esta clase de visitas, sus respuestas son modelo de bien decir cuando lo que se trasluce es un gran deseo de buen callar. Resulta, a no dudar, la más apagada.

En la sobremesa de Marañón le espeta su curiosidad por la posición política del doctor, tema éste que en el número de *Indice,* de "homenaje y reproche", ha movido bastante tinta, no acaso demasiado cabal... Marañón responde: «Ahora no tengo ideas políticas en relación con España, sino en relación con el mundo... Equivocándome o no, he prestado a España mi contribución política con desinterés y con generosidad, que es lo único que puede exigirse a los hombres.» (Atención, apetece gritar.) El mismo tema, y ya en su concreta relación con el intelectual —tema apasionante como pocos y siempre como actual—, reaparece en su charla con Aranguren. Largo y hondo coloquio (y por cierto que Mañach ha dado un ejemplo de sabia humildad intelectual a lo largo de un curso entero. El catedrático de Historia de la Filosofía en la Universidad de La Habana tomaba notas al reciente profesor de Etica). Aranguren cree que el intelectual debe interesarse en política, desde luego, pero intervenir en ella, en modo alguno. «Hasta cuando menos mala, la política es siempre una simplificación de la realidad, y el intelectual se debe a la verdad entera.» Y a la pregunta si hay algún país en que sea enteramente libre para decir nuestras verdades, se contesta así: "Nunca se es más libre que cuando se lucha por la libertad. Aunque sea contra los mayores obstáculos.»

Con Marías se habla de Ortega y de su filosofía. Y de la po-

lémica última... si es que ya no se inauguró otra..., que será la misma. El mismo lobo y con los mismos collares. La entrevista con la Condesa de Campo Alange casi nos place decir que está escrita con cierta coquetería, con ese *savoir faire* del intelectual conocedor de mundo y buen observador. (Y otra vez, no sabemos bien por qué, viene a nosotros el recuerdo de Santayana, otro que conoció mucho Harvard y añoró España.) La mujer va a ser tema para esta mujer. Al enjuiciar a la española, esta intelectual con hijos y con libros, emite un diagnóstico veraz que todo intelectual hispano no puede dejar pasar sin cierto resquemor. «En general, existe poca unión, poca verdadera amistad entre la pareja. La mujer se refugia entonces en la maternidad, a veces empujada por el marido, que se libera así de una compañera que le aburre y con la que apenas tiene otra cosa en común que los propios hijos...» Y nosotros, como el fino criollo, besamos la mano a la condesa en gracia a su punzar.

Con Aleixandre la sinceridad de Mañach sale a flote al plantear la oscuridad de gran parte de la mejor poesía de hoy. El poeta se defiende y matiza, mientras el otro contraataca matizando a su vez... La cuestión queda en tablas, esperando que el tiempo haga a unos y a otros —a creadores y receptores— comprender.

Y, en fin, no terminamos sin señalar un aspecto importante que ya se puede fácilmente —creemos— entrever. Es también un libro muy periodístico. No lo olviden tantos periodistillas de tres al cuarto que sólo saben hablar del oficio para así negar jerarquía y ocultar su insuficiencia enciclopédica y radical. Todos esos —y deben ser ya legión— que pretenden tan ahincadamente como eficaz e ignaramente expulsar bajo razón de modernidad —u otra zarandaja por el estilo— del ámbito de la Prensa, la certera y cálida prosa del intelectual. Para así, ellos, en macabra y brutal soledad, poder seguir haciendo de las suyas: cultivando el horterismo de lo mezquino y de lo sensacional... ¡Qué gozosa alegría la de no tropezar una serie de manidas preguntas estereotipadas, apropiadas tan sólo para mentalidad de serial. Y hallar, en cambio, un espíritu que fuerza a partear, que sonsaca con donosura lo interesante y lo vital de «una parva gavilla de españoles egregios».

Bienvenido este bello libro que se alinea ya en ilustre compañía: *Los encuentros*, del poeta Aleixandre y las entrevistas del periodista Ruano —"no menos que yo", dice el ensayista filósofo Mañach—. Este tipo de obras que algunos despectivos juzgan

simplemente interviús o clásicas semblanzas, cumplen una muy entrañable misión: nos acercan la humanidad de aquéllos cuyo contacto es espiritualmente fortalecedor. Sobria y elegantemente editado, como es norma de la prestigiosa editorial, va también con magníficas fotografías de Nicolás Muller, que lo convierten en una auténtica galería de figuras españolas. Libro, pues, de no menos grata lectura que de visual interés.

La cordial pluma de Jorge Mañach, embajador cultural de Cuba en España, nos ha cautivado y nos obliga a nuevas citas con su inteligencia sensible... o inteligente sensibilidad.—RAMÓN GARCÍA DE CASTRO.

THE SOCIAL CULTURE OF LATIN AMERICA. — FORBES, GAY y NORDSTROM.—New York, Haverst Editions, 1960.

Los profesores Wilbert Forbes, Harrison Gay y Jefferson J. Nordstrom han realizado, con una ayuda económica de la Universidad de Nort Carolina, un interesantísimo estudio sobre los aspectos sociales de la cultura hispanoamericana, que para nosotros es valioso, no sólo por la exactitud de sus apreciaciones, sino por el resultado a que llegan en sus conclusiones.

El punto de partida de estos investigadores norteamericanos es la idea de que con los pueblos de Hispanoamérica nos encontramos ante una gigantesca potencia política, social y económica frenada por la división; la separación de las diferentes Repúblicas es para los autores de este estudio el principal obstáculo que impide a los pueblos iberoamericanos enfrentarse con su futuro.

En orden a la dinámica cultural de Hispanoamérica señalan cómo las veinte repúblicas han sufrido un proceso histórico por el que se ha consolidado una civilización y una sociedad constituída mucho más apresuradamente que como lo ha sido la civilización occidental, actuando una serie de elementos que en su coexistencia dan a Iberoamérica su fisonomía y su distinción, elementos que son: el autóctono, lo aportado por los conquistadores, los elementos de matiz ilustrado de procedencia francesa, los factores liberales de procedencia inglesa, los resultados de una primera síntesis que empieza a definir la originalidad y autenticidad de lo iberoamericano, los elementos indigenistas, pero no como factor inicial, sino como resultado de la reflexión de los hombres modernos sobre el tema de los orígenes remotos de su estirpe y, por

último, el pragmatismo democrático de los americanos, que para la opinión de los autores es panacea de todos los bienes, pero desgraciadamente —en su opinión— no ha sido asimilado de forma debida por Hispanoamérica, lo que es causa de que las instituciones democráticas se hayan convertido en América del Sur en simples mitos democráticos.

Según nos dice Harrison Gay, la sociedad sudamericana es un mosaico de inacabables matices y diferencias, en el que se puede observar un cierto viso de unidad, considerando que se han guiado por tres procesos comunes a las distintas naciones:

El primero, una experiencia colonial más o menos contradictoria.

El segundo, una revolución libertaria incompleta.

El tercero, una reforma social desorientada por los elementos imperialistas, por la política de penetración de las ideas colectivistas y por fenómenos de dictaduras y caudillajes.

En uno de los apartados más interesantes de la obra los autores hacen un recuento de las culturas en América del Sur, en serie originalísima, en el que extraen distintas concepciones del fenómeno sociológico y geográfico para observar en cada uno de ellos un desarrollo cultural; así hablan de Cristianoamérica, Indoamérica y Común-América para analizar, dentro de cada una de estas concepciones, diferentes aspectos y matices de su evolución cultural.

«Para este conjunto de veintiuna naciones determinadas mayoritariamente por la coexistencia de cuatro grupos: los blancos, los negros, los indios y los mestizos, que suman en total más de seiscientos millones de seres, la cultura —nos dicen los autores— ha sido siempre una fuente de esperanza y, por tanto, el caldo de cultivo en el que se han preparado sus hombres para surgir a la vida pública, casi siempre en estado de inmadurez, experiencia y utilidad de toda índole.»

«Para esta fuente —siguen diciendo— incalculable y desconocida de riquezas materiales, en la que los sueños más audaces han propendido a convertirse en realidad desde los años del mito de «Eldorado» hasta nuestra época histórica moderna de grandes aventuras comerciales, la cultura es al mismo tiempo un fundamento de poder económico; de aquí que la cultura de Iberoamérica tenga un doble compromiso económico y social.»

En Hispanoamérica, la unión de una historia joven y precipitada con una geografía de características decisivas ha determi-

nado «una raza cósmica», «una nueva gente», como han dicho sociólogos y humanistas iberoamericanos, y de esta experiencia se ha seguido una influencia histórica y al mismo tiempo una casi decisiva diferenciación entre ellas.

«La influencia más destacada que preside da vida y la cultura de Hispanoamérica es, sin duda, la española, de la que los americanos —nos dice Forbes— han heredado el individualismo, la pasión y la voluntad, el contraste entre egoísmo y altruísmo, la tendencia al cumplimiento formal de las leyes y a su incumplimiento real, la inestabilidad política como consecuencia de la actuación en la vida pública de militares e intelectuales y la tendencia oscilatoria entre una devoción ferviente hacia la libertad o hacia el despotismo.»

En todo punto, Hispanoamérica informa su cultura con un aliento desordenado, pero extraordinariamente fecundo, en el que no florecen las escuelas, pero destacan las individualidades; en el que no se estudia lo clásico, pero aparecen los modernismos, como si todo estuviera determinado por la presencia de un pueblo carente de sociedad organizada, pero rico en intuición.

El mundo hispanoamericano ha dado al mismo tiempo un especial sentido a su cultura, tanto a su cultura decimonónica, ilustrada y de gabinete, como a su cultura de segunda mitad del siglo xx, socializada y lanzada a la calle. En Hispanoamérica se han ganado de la forma más original y aventurera posible, batallas de la cultura, como son las de las emisoras populares colombianas, y las de los grandes experimentos de educación fundamental, y en esa cultura que habla del pueblo y para el pueblo es en lo que Hispanoamérica puede incorporarse de una manera real y eficiente al mundo de nuestro tiempo.

«En ningún país del mundo occidental —nos dice el profesor Forbes— existe un pueblo tan específicamente colocado en la realidad histórica y en la coyuntura geográfica para desempeñar un papel importantísimo en el futuro, como Hispanoamérica, y así como algunas de sus experiencias doctrinales y revolucionarias aportan datos para la solución de problemas sociales y se presentan de una manera mucho más encarnizada que en Europa o en los prósperos Estados del Norte, así mismo es posible que las enseñanzas de educación social y cultural de masas, a las que Hispanoamérica está abocada por la más imperiosa necesidad, sean, en el transcurso de unos años, ejemplo y base de programa para los demás países del mundo civilizado.»

Para abonar de una forma más cumplida esta tesis, el libro nos ofrece una serie de interesantísimos datos sobre los distintos factores, en los que se refleja la dinámica de los movimientos sociales Iberoamericanos e igualmente, recurriendo a estadísticas claras y expresivas, nos traza un cuadro exacto del alcance obtenido por alguno de sus grandes experimentos de educación popular y fundamental. En resumen, puede afirmarse que resulta grato ver cómo un libro norteamericano se acerca tanto en sus apreciaciones y presunciones a lo que muchos españoles e hispanoamericanos venimos desde hace años pensando y afirmando acerca de América.—RAÚL CHAVARRI.

INDICES DEL TOMO XLIV

NUMERO 130 (OCTUBRE DE 1960)

Páginas

Portada y dibujos del dibujante español Aurelio.

NUMERO 131 (NOVIEMBRE DE 1960)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA EN SU HISTORIA

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Portada y dibujos del pintor español Fernando Olmos.

NUMERO 132 (DICIEMBRE DE 1960)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Juan José Copano.